

Piotr de Bończa Bukowski

Uniwersytet Jagielloński (PL)

ORCID: 0000-0001-9593-9413

Ewa Data-Bukowska

Uniwersytet Jagielloński (PL)

ORCID: 0000-0002-8105-235X

Słowo w działaniu

Trzy polskie tłumaczenia *Fröken Julie* Augusta Strindberga w kontekście pytania o specyfikę przekładu tekstów dramatycznych

Abstract

Word in Action: August Strindberg's *Fröken Julie* and Its Three Polish Translations in the Context of the Question of the Specificity of Drama Translation

This article examines three Polish translations of August Strindberg's drama *Fröken Julie* (*Miss Julie*) in terms of the rendering of the imperative statements appearing in Julie's utterances addressed to the servant Jean. Such utterances are considered

an important aspect of the drama's stage potential at the illocutionary level. A total of 66 Swedish utterances and their realizations in translations by Ignacy Suesser, Zygmunt Łanowski, and Mariusz Kalinowski have been studied. The analysis, carried out on a qualitative and quantitative level, showed that in Suesser's translation, Julie's discourse appears as commanding but also conciliatory, while in Łanowski's translation the protagonist primarily manifests kindness in her relationship with Jean. In Kalinowski's translation, on the other hand, the translator's choices create many different features in Julie's discourse profile, the metamorphoses of this her illocutionary profile clearly suggest that she undergoes transformations as the action of the drama unfolds. Kalinowski's translation thus lays the groundwork for more nuanced readings of Julie's character discourse, and thereby suggests interesting paths of the drama's stage interpretations.

Keywords

August Strindberg, *Fröken Julie*, translation, illocutionary acts, theatrical potential

Abstrakt

Autorzy artykułu podjęli się zbadania trzech polskich przekładów dramatu *Fröken Julie* (*Panna Julia/Julie*) Augusta Strindberga pod kątem sposobów realizacji wypowiedzeń rozkaznikowych pojawiających się w kwestiach, jakie Julie kieruje do służącego Jeana. Wypowiedzenia takie zostały uznane za ważny aspekt teatralnego potencjału dramatu na poziomie illokucyjnym. Łącznie badaniu poddano 66 szwedzkich wypowiedzeń imperatywnych i ich realizacji w translacjach autorstwa Ignacego Suessera, Zygmunta Łanowskiego oraz Mariusza Kalinowskiego. Analiza, przeprowadzona na płaszczyźnie jakościowej i ilościowej, wykazała, że w przekładzie Suessera dyskurs Julie sugeruje jej władczość, ale i koncyliacyjność, podczas gdy u Łanowskiego bohaterka manifestuje przede wszystkim uprzejmość w relacji do Jeana. Wybory Kalinowskiego natomiast kreują wiele różnych pozycji dyskursywnych postaci. W tekście tym metamorfozy illokucyjnego profilu Julie sugerują wyraźnie, że podlega ona przemianom w miarę rozwoju akcji dramatu. Tłumaczenie Kalinowskiego stwarza więc podstawy do bardziej zniuansowanych ujęć dyskursu tytułowej postaci dramatu, sugerując interesujące ścieżki interpretacji scenicznej.

Słowa kluczowe

August Strindberg, *Fröken Julie*, tłumaczenie, akty illokucyjne, potencjał teatralny

1. Wokół szwedzkich wariantów i polskich przekładów *Fröken Julie*

Ukończywszy sztukę zatytułowaną *Fröken Julie*, August Strindberg (1849–1912) nie krył satysfakcji, a wręcz dumy – w datowanym na 10 sierpnia 1888 liście do swojego wydawcy, Karla Otto Bonniera, anonsował „Pierwszy Naturalistyczny Dramat w Szwecji” i ostrzegął, że odrzucenie tego manuskryptu byłoby dużym błędem¹. „Ta sztuka zostanie zapisana w annałach” – przepowiadał². Adresat nie zdecydował się jednak na druk, gdyż uznał tekst za „zbyt ryzykowny, zbyt naturalistyczny” i nie wyobrażał sobie jego wystawienia w teatrze³. Tego ryzyka podjął się główny konkurent Bonniera, Joseph Seligmann, który przyjął ofertę Strindberga, ale za cenę bolesnego ustępstwa autora. Otóż wydawca zarezerwował sobie prawo do skreśleń w tekście *Fröken Julie* oraz w przesłanej mu razem z nim przedmowie do dramatu. Strindberg przystał na ten warunek, zgadzając się z Seligmannem, że pozbycie się „grubiaństw” może wyjść dziełu na dobre⁴, to znaczy zapewnić mu szerszy odbiór czytelnicy i umożliwić realizację sceniczną. Od tego momentu – września 1888 – rozpoczyna się okres, w którym tekst sztuki poddawany jest licznym zmianom: korektom, skreśleniom, uzupełnieniom. Poprawia sam Strindberg, przede wszystkim pod wpływem krytycznych uwag Edvarda Brandesa, ale koryguje także wydawca – i to w dużym zakresie.

Przeglądając pierwsze korekty, szwedzki autor zauważa ingerencje Seligmana i jest zbulwersowany ich zasięgiem. Nie pamiętając dokładnie, które zmiany naniósł sam, a które są dziełem wydawcy, twierdzi, iż tekst został zniekształcony przez wydawniczą cenzurę. Jako że natychmiast po przyjęciu sztuki do druku autor podjął starania, by ukazały się jej przekłady, nalega teraz, aby tłumacze korzystali wyłącznie z „odrestaurowanego oryginału”⁵. Skutecznie rekomenduje to rozwiązanie duńskiej tłumacze sztuki, Nathalii Larsen. Julesa H. Kramera,

¹ Treść i charakter sztuki zwięźle prezentuje szwedzki biograf Strindberga: „W wieczerz świętojański Julia zostaje uwiedzona przez służącego swego ojca. Cały dramat rozgrywa się według nowych zasad dramatycznych, jakie Strindberg teraz stosuje – w ciągu kilku godzin i bez zmiany scenerii. Miejszem akcji jest kuchnia zamkowa, pełna błyszczących miedzianych naczyń, a obok Jeana – tak nazywa się służący – występuje jeszcze tylko jedna osoba, kucharka Krystyna, naręczona Jeana. [...] Między stronami o różnych poziomach kulturalnych powstaje kontakt krwi, a to prowadzi do katastrofalnych następstw”, Olof Lagercrantz, *August Strindberg*, tłum. Ewa Aniela Krasińska i Zygmunt Łanowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988), 173.

² Gunnar Ollén, „Tillkomst och mottagande”, in August Strindberg, *Samlade Verk*, ed. Gunnar Ollén, vol. 27, *Fadren, Fröken Julie, Fordringsägare* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1984), 292. Jeśli nie podano inaczej, obcojęzyczne cytaty w tłumaczeniu P.B.B. i E.D.B.

³ Ollén, „Tillkomst och mottagande”, 301.

⁴ Ollén, 303.

⁵ Ollén, 310.

tłumacza na język francuski, prosi w listopadzie 1888 o odesłanie „oryginalnego szwedzkiego manuskryptu”, by mógł „skontrolować bezczelne ingerencje Seligmanna”⁶. Strindberg niewątpliwie słusznie irytował się z powodu liczby korekt wydawcy – było ich bowiem kilkaset. Część miała jednak uzasadnienie, gdyż zmierzała do redakcji porządkującej dość pośpiesznie spisany tekst, zaś ilość poprawek o charakterze cenzorskim okazała się, jak dziś wiemy, niezbyt duża i dotyczyła kilku miejsc szokujących wówczas dosadnością⁷. Z perspektywy czasu można stwierdzić, iż wydana w pod koniec listopada 1888 *Fröken Julie* jest efektem równoległej pracy Strindberga i Seligmanna. W tej formie tekst doczekał się pierwszych wystawień w Szwecji i został przedrukowany w wielotomowej edycji zebranych pism Augusta Strindberga pod redakcją Johna Landquista⁸. Wiele dziesięcioleci później, z myślą o nowym, krytycznym wydaniu dzieł zebranych dramaturga, szwedzcy badacze literatury podjęli się trudu „oczyszczenia” korekty *Fröken Julie* z ingerencji Seligmanna. Dzięki nowoczesnym metodom badania manuskryptów udało się odróżnić korekty autorskie od korekt wydawcy. Tak powstał tekst zamieszczony w dwudziestym siódmym tomie *Samlade Verk*, obejmującym trzy naturalistyczne dramaty Strindberga⁹. Różni się on bardzo od wersji z *Samlade Skrifter* Landquista, ale czy można powiedzieć, że jest wierną rekonstrukcją „prawdziwej” *Fröken Julie*? Z pewnością nie jest to wersja, którą poznali współcześni Strindbergowi czytelnicy i widzowie¹⁰. Trudno jednoznacznie stwierdzić, jaki kształt dramatu jest zgodny z pierwotną intencją autora. Wydaje się, że przesłany przezeń Seligmannowi manuskrypt wymagał pracy redakcyjnej, wyróżniał się bardzo dosadnym językiem i osobliwą emfaticzną interpunkcją. Oba te elementy uległy „normalizacji” w pierwszym wydaniu, lecz z pewnością nie tak dalece idącej, by zmienić mogła wymowę dramatu i znacząco osłabić jego teatralny potencjał.

W roku 2001 Mariusz Kalinowski, zapoznawszy się z „oczyszczonej” i opatrzoną komentarzem wersją *Fröken Julie* z dwudziestego siódmego tomu *Samlade Verk*, zaproponował nowy przekład sztuki, deklarując „wierność” oryginałowi¹¹. W historii polskiej recepcji arcydzieła teatralnego Strindberga było to już spolszczenie co najmniej szóste. Pierwszy przekład, zatytułowany *Panna Julia*:

⁶ Ollén, 309.

⁷ Ollén, 315.

⁸ August Strindberg, *Samlade Skrifter*, ed. John Landquist, vol. 1–55 (Stockholm: Bonniers, 1914).

⁹ August Strindberg, „Fröken Julie: Ett naturalistiskt sorgespel”, in *Samlade Verk*, 27:99–190.

¹⁰ Ci ostatni dopiero w roku 1905, wtedy bowiem miała miejsce szwedzka premiera dramatu – kiedy sztuka zdążyła już zawitać na deski teatrów m.in. w Kopenhadze, Berlinie i Paryżu.

¹¹ Mariusz Kalinowski, „Panna Żu-li (o pożytkach z wierności)”, *Przekładaniec* 1, nr 12 (2004): 106.

Dramat naturalistyczny, opublikował nakładem warszawskiego *Przeglądu Tygodniowego* w roku 1891 Ignacy Suesser (1869–1903)¹², ceniony publicysta, wytrawny znawca literatury skandynawskiej i twórczości Strindberga. Tłumaczył on prawdopodobnie z drugiej ręki, sięgając zapewne do niemieckiego przekładu Ernsta Brausewettera z 1890¹³, powstałego na bazie szwedzkiego wydania, ale też „niezmienionego oryginału”, wskazanego przez samego Strindberga¹⁴. Na bazie Suesserowskiego przekładu zrealizowanych zostało wiele przedstawień *Panny Julii*, w tym premierowe – w 1909 w łódzkim Teatrze Polskim¹⁵.

Dopiero od 1939 zaczęły pojawiać się w Polsce inscenizacje oparte na innych tłumaczeniach. Najpierw reżyserów: Erwina Axera (z niemieckiego, 1939) i Ireny Grywińskiej we współpracy z Wandą Nadzinową (prawdopodobnie z niemieckiego, 1957)¹⁶, potem zaś dostępny stał się przekład z oryginału wybitnego tłumacza literatury szwedzkiej Zygmunta Łanowskiego (1911–1989). Swoje tłumaczenie, zatytułowane *Panna Julia*, Łanowski opublikował w autorskim wyborze dramatów Strindberga, który ukazał się nakładem PIW w 1962 roku. Najprawdopodobniej tłumacz sięgnął do wersji z edycji *Samlade Skrifter*. Przekład Łanowskiego został uznany za znakomity i właściwie do dziś dominuje na polskich scenach teatralnych.

W roku 1994, równo dziesięć lat po ukazaniu się „oczyszczonego” redakcyjnie tekstu *Fröken Julie* w edycji *Samlade Verk*, pojawiła się w Polsce inscenizacja na bazie nowego przekładu. Tłumaczenia dokonał reżyser przedstawienia, biegły w języku szwedzkim Grzegorz Volkman-Kempinsky, który wystawił sztukę w Teatrze Studyjnym 83 im. Juliana Tuwima w Łodzi¹⁷. Przekład ten nie został jednak opublikowany ani nawet nagłośniony. Niestety drukiem nie ukazało się dotąd także kolejne, wspomniane już spolszczenie dramatu, pióra znakomitego tłumacza literatury szwedzkiej Mariusza Kalinowskiego. Szczęśliwie jednak zyskało ono spory rezonans teatralny i zostało przez autora odpowiednio nagłośnione.

¹² Ewa Suchodolska i Zofia Żydanowicz, *Bibliografia polskich przekładów z literatury pięknej krajów skandynawskich* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1971), 170.

¹³ August Strindberg, *Fräulein Julie: Naturalistisches Trauerspiel*, trans. Ernst Brausewetter (Leipzig, 1890). Zob. Mariusz Kalinowski, „Bez daru aniota: O przekładach paru detali w *Pannie Julie* A. Strindberga”, *Acta Sueco-Polonica*, nr 19 (2013): 136.

¹⁴ August Strindberg, *Brev VII: Februari 1888–december 1898*, ed. Torsten Eklund (Stockholm: Bonniers, 1961), 98.

¹⁵ Andrzej Nils Uggle, *Strindberg och den polska teatern 1890–1970: En studie i reception* (Uppsala: Uppsala Universitet, 1977), 153; zob. też Marian Lewko, „Polskie inscenizacje dramatów Augusta Strindberga: Dokumentacja przedstawień”, w: *Studia o Strindbergu* (Lublin: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1999), 265.

¹⁶ Zob. Lewko, „Polskie inscenizacje dramatów Augusta Strindberga”, 268.

¹⁷ „Grzegorz Kempinsky”, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/8489/grzegorz-kempinsky>, dostęp 15 grudnia 2023.

Tłumaczenie miało swoją teatralną premierę na scenie Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach w 2001. Od tego czasu gościło między innymi w Szczecinie, Rzeszowie, Warszawie i Gdyni¹⁸. Uznać je należy za ważne w historii recepcji najśłynniejszej sztuki Strindberga, gdyż – podobnie jak edycja w *Samlade Verk* – ma ambicję ukazania dramatu w „wiernym” brzmieniu, zgodnym z intencjami autora. Niewątpliwie ważną inspiracją dla Kalinowskiego był szkic Leonarda Neugera opublikowany w 1999, w którym polski tłumacz i sławista poddał drobiazgowej analizie translatologicznej pierwszą scenę dramatu w dwóch tłumaczeniach: Łanowskiego i Kempinsky’ego, dochodząc do wniosku, że oba przekłady nie oddają tego, co w języku Strindberga najbardziej nowatorskie: niezwykłego ładunku semiotycznego, który buduje teatralny potencjał sztuki¹⁹.

Prezentując założenia swojego przekładu *Fröken Julie*, Mariusz Kalinowski podkreślał, jak istotne jest zachowanie wierności oryginałowi, nawet kosztem modyfikacji znaczeń, które utrwaliły się już w polskiej kulturze²⁰. Tłumacz przywołał w tym kontekście tytuł dramatu, który, jego zdaniem, w adekwatnym przekładzie powinien brzmieć *Panna Julie*, gdyż Strindberg celowo nadał swej bohaterce francuskie imię, podobnie jak uczynił to w przypadku Jeana. Dla Kalinowskiego optymalna strategia przekładu *Fröken Julie* powinna uwzględnić autorytet oryginału.

Jego *Panna Julie* wzbudziła w swoim czasie żywą dyskusję w gronie skandynawistów i polonistów. Niektórzy krytykowali językowy „radikalizm” tego przekładu i jego rzekomo niedopracowany styl, przeciwstawiając mu tłumaczenie Łanowskiego. Inni podkreślali ambicję autora nowego spolszczenia, by możliwie wiernie oddać językowy idiom Strindberga, a także teatralny potencjał, czy wręcz performatywną „moc” tego tekstu. W niniejszym artykule podejmujemy ten ostatni temat w szerszym materiałowo zakresie i w kontekście czysto badawczym. Interesuje nas kwestia teatralności tekstu przekładu, przy czym przez pryzmat ten postanowiliśmy spojrzeć nie tylko na najnowszą *Pannę Julie*, lecz także na dwa inne, opublikowane drukiem, polskie tłumaczenia *Fröken Julie* (dalej FJ)²¹ – Suessera i Łanowskiego. Wierzymy, że zaproponowana przez nas analiza

¹⁸ „Panna Julie”, Agencja Dramatu i Teatru, <https://adit.art.pl/sztuki/panna-julie>, dostęp 15 grudnia 2023. 19 września 2024 miała miejsce najnowsza premiera *Panny Julie* – w warszawskim Teatrze Polskim, na scenie Kameralnej im. Sławomira Mrożka.

¹⁹ Leonard Neuger, „*Fröken Julie*: Semiotiken vållar problem”, in *Polsk litteratur in Sverige – svensk litteratur i Polen* (Huddinge: Södertörns högskola, 1999).

²⁰ Kalinowski, „Panna Żu-li”, 106–114.

²¹ Strindberg, „*Fröken Julie*”, 27:99–190.

tłumaczeń Suessera (dalej T1), Łanowskiego (T2) i Kalinowskiego (T3)²² – badanie przeprowadzone w duchu empirycznie ukierunkowanych *translation studies* – pozwoli nie tylko rzucić światło na translatorskie interpretacje trzech tłumaczy, ale także dostarczyć argumentów w dyskusji nad specyfiką przekładu dramatu.

2. Tekst dramatyczny i performatywność: Teoretyczne konteksty analizy

We wspomnianym wyżej studium porównawczym dwóch przekładów *Fröken Julie* Leonard Neuger deklaruje, iż interesuje go to, jak tłumacze „językowo kształtują Strindbergowską semiotykę”²³. Na kilku przykładach z pierwszej sceny dramatu pokazuje, że zarówno przekład Łanowskiego, jak i Kempinsky’ego koncentruje się na denotacji, nie biorąc pod uwagę opartej na konotacji semiotyki oryginału. Nieadekwatność semiotyczna skutkuje tym, że w analizowanych przekładach repliki nie przekazują elementów istotnych dla zrozumienia postaci (i interakcji między nimi) – konotacji słów, ich stylistycznego waloru i kompozycyjnie istotnej korespondencji między nimi. Pisząc o swoiście pojmowanej semiotyce Strindbergowskiego tekstu, Neuger nie nawiązuje wprost do kwestii teatralności, choć zauważa problem w tym kontekście fundamentalny: to mianowicie, jak działają słowa w Strindbergowskim dialogu, jak mowa stwarza, formuje czy różnicuje postaci. W jaki sposób język „mówi postaciami”. Wkraczamy tu na interesujący nas teren pragmatyki językowej, ściśle powiązanej z semiotyką.

W tej domenie refleksji wciąż aktualne są badania Keira Elama, autora fundamentalnej monografii *The Semiotics of Theatre and Drama*. Dla Elama „teatralność” to zjawisko obejmujące płaszczyznę wykonawców i widzów, natomiast „dramatyczność” obejmuje sieć czynników dotyczących reprezentowanej fikcji²⁴. Przekład sztuki teatralnej jest więc interlingwalną interpretacją fikcji stworzonej przez autora oryginału, uwzględniającą generowane przez językowe ukształtowanie tej fikcji możliwości produkcji i komunikacji znaczenia podczas jej realizacji scenicznej (widowiska teatralnego).

Elam, nawiązując do semiotyki Tadeusza Kowzana, zwraca uwagę na fakt, iż w oczach publiczności każdy detal widowiska może być interpretowany jako

²² T1: August Strindberg, *Panna Julia: Dramat naturalistyczny*, tłum. Ignacy Suesser, wyd. 2 (Lwów, 1898); T2: August Strindberg, „Panna Julia: Dramat naturalistyczny z przedmową autora”, w: *Dramaty*, tłum. Zygmunt Łanowski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1976); T3: August Strindberg, *Panna Julie*, tłum. Mariusz Kalinowski (niepublikowany manuskrypt udostępniony autorom przez tłumacza w formie elektronicznej, 2001).

²³ Neuger, „Fröken Julie: Semiotiken vållar problem”, 21.

²⁴ Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, 2nd ed. (London: Routledge, 2005), 2.

intencjonalnie uaktywniony znak. W trakcie przedstawienia odbywa się zatem złożony proces semiotyzacji²⁵. W tym kontekście autor konstatuje stan rzeczy, do którego odnosi się także Neuger: „Dialektyka denotacji i konotacji rządzi każdym aspektem spektaklu: scenografia, ciało aktora, jego ruchy i mowa determinują stale zmieniającą się sieć pierwotnych i wtórnych znaczeń i są też przez nią determinowane”²⁶.

Za najbardziej znaczący element językowy w dramacie uznaje Elam deikse (znak indeksalny)²⁷. Wyróżnia ją w sposób szczególny, omawiając sferę gestyczną przedstawienia. Deiksa jest dla niego ważnym „mostem”, łączącym gestykę i mowę²⁸. Markery pronominalne, deiktyczne, wskazują gestualnie obiekty pojawiające się w dyskursie werbalnym²⁹. Badacz konstatuje: „Niektóre tryby akcentu kinestetycznego mają zastosowanie do szerszych funkcji frazy, zdania lub wypowiedzenia. Główną rolą gestów – szczególnie na scenie – jest wskazywanie intencjonalności danej wypowiedzi”³⁰. Intencjonalność ta może realizować się na poziomie wykonywanych przez mówiącego aktów mowy i „illokucyjnej siły wyrażenia językowego”³¹. „Markery illokucyjne” mogą na przykład podkreślać ironiczny charakter wypowiedzi lub regulować intensywność żądania czy stopień obligacji (zobowiązania) narzucanej adresatowi wypowiedzi³². Można zatem założyć, że określone ukształtowanie wypowiedzi na płaszczyźnie kodu dramatycznego (będące efektem artystycznej interpretacji reguł pragmatycznych w obrębie danej kultury) wpływa na możliwości wyeksponowania pewnych markerów illokucyjnych, określających illokucyjną siłę wypowiedzi. Z tymi markerami skorelowane są znaki gestyczne, implikowane przez mowę, ale także potencjalnie możliwe w obrębie danej konwencji komunikacyjnej³³. Tak więc różne wersje tekstu dramatycznego (oparte na różnych interpretacjach konwencji komunikacyjnych) otwierają różne możliwości kształtowania kodu teatralnego za pomocą znaków gestycznych i innych środków ekspresji aktorskiej (akcent, siła głosu etc.). Jest to – naszym zdaniem – podstawa do rozważań na temat przekładu dramatu.

²⁵ Elam, *Semiotics*, 9.

²⁶ Elam, 10.

²⁷ Elam, 24.

²⁸ Elam, 65.

²⁹ Elam, 66.

³⁰ Elam, 67.

³¹ Elam, 67.

³² Elam, 68.

³³ Zob. Jacek Wachowski, „O illokucyjnych właściwościach dialogu dramatycznego”, *Pamiętnik Teatralny* 71, z. 4 (2022): 110, <https://doi.org/10.36744/pt.1314>.

Analizując trzy różne przekłady *Fröken Julie*, braliśmy pod uwagę podkreślany przez Elama fakt, iż dyskurs dramatyczny składa się z pozostających ze sobą w konflikcie lub uzupełniających się aktów illokucyjnych i perlokucyjnych. Dialog ma zatem charakter performatywny. Jest on praktyką konfrontowania ze sobą różnych sił w świecie dramatycznym³⁴. John Searle, którego taksonomia aktów illokucyjnych przydatna jest do analizy dramatu, wyróżnia wśród nich „dyrektywy”, które mają skłonić słuchacza do zrobienia czegoś: „niezależnie od tego, czy chodzi o wykonanie jakiejś czynności, przekazanie czegoś mówiącemu czy po prostu dostarczenie informacji (co oznacza polecenia, prośby, wyzwania, porady, pytania itp.)”³⁵. Będą one dla nas ważnym przedmiotem analizy: pokażemy, jak wyrażane poprzez rozkazniki dyrektywy wiążą się z honoryfikatywami, tworząc w różnych przekładach różne konstrukcje. Istotne jest przy tym to, iż – jak podkreśla Elam – powtarzalność pewnych konstrukcji, dominacja określonych rodzajów illokucji składa się na „retoryczną i stylistyczną koherencję tekstu dramatycznego”³⁶. Poszczególne postaci mogą być wyróżnione za pomocą pewnych schematów wypowiedzi. „Udostępniona” im w ten sposób moc illokucyjna może kształtować dyskurs postaci (ich retorykę), pełniąc funkcję charakteryzującą na wielu poziomach.

Jeśli chodzi o twórczość dramatyczną Strindberga, wagę tej problematyki dostrzegł Egil Törnqvist w monografii *Det talade ordet*, opisując między innymi użycie form adresatywnych i konstrukcji deiktycznych w replikach postaci³⁷. Zauważa przy tym, że wybory Strindberga są często zagadkowe i nieoczywiste, wpisane w wielopłaszczyznową walkę między postaciami (walkę płci, umysłów etc.). Są zatem zadaniem inscenizacyjnym, muszą zostać dopełnione, zinterpretowane, uaktualnione przez gesty sceniczne, grę aktorską. Z analiz Törnqvista wynika, iż znaczny potencjał sceniczny mają w tekstach Strindberga ponadto znaki paralingwistyczne, takie jak kursywa/akcent emfaticzny, a także osobiwa interpunkcja, która funkcjonuje często jako „minimalne didaskalia”³⁸.

³⁴ Elam, *Semiotics*, 142.

³⁵ Elam, 148.

³⁶ Elam, 163.

³⁷ Egil Törnqvist, *Det talade ordet: Om Strindbergs dramadialog* (Stockholm: Carlssons, 2001), 141–143.

³⁸ Törnqvist, *Det talade ordet*, 163. Törnqvist zdaje się żywić tu bliskie nam przekonanie, iż tekst dramatu jest przedmiotem interpretacji scenicznej, wyznaczając, a przynajmniej sugerując możliwe drogi realizacji teatralnej. Zatem widzi tę kwestię inaczej niż Fischer-Lichte, która uważa, że tekst, będąc czymś niedookreślonym i niekompletnym, nie może kierować procesem inscenizacji. Jest jedynie *materialem* w procesie inscenizacji. Erika Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia: Podstawowe pytania*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012), 87. Jednak w obu przypadkach tłumacz tekstu odgrywa ważną rolę, gdyż to, jakiego rodzaju znaki językowe poddawane są interpretacji (względnie użyciu) – zależy właśnie od tłumacza, jego strategii przekładowej.

Rozważając naszkicowane powyżej kwestie, nawiązujemy do stosunkowo długiej tradycji badań nad teatralnością różnych wersji przekładowych danego tekstu dramatycznego. Jej podstawą jest założenie, że teatralność może być „wydedukowana” z tekstu. Opiera się ono na badaniach semiotyków, którzy – jak piszą redaktorzy tomu *Theatre Translation in Performance* – „dowiedli, jak poprzez deikse język staje się sytuacyjny, wizualny, akustyczny, gestykulacyjny i cielesny [...], a także wypowiedalny i zdolny do działania w szerokim zakresie”³⁹. Tłumacz musi zatem podjąć wysiłek, by „odzyskać motoryczną siłę języka, kierującą głosem i ciałem aktora, a ostatecznie uwolnić jego twórczą energię, jego «teatralny potencjał» (Totzeva), w kontekście obcojęzycznej sceny”⁴⁰. Przywołana tu Sophia Totzeva pod pojęciem „potencjał teatralny” rozumiała „zdolność tekstu dramatycznego do generowania różnych znaków teatralnych”, semiotyczną relację „między werbalnymi i niewerbalnymi znakami oraz strukturami przedstawienia”⁴¹.

Badająca przez wiele lat problem przekładu dramatu, Susan Bassnett na początku wyraźnie afirmowała podejście semiotyczne, wskazując na szczególną przydatność tej metody w przypadku analizy przekładów dialogu⁴². Brytyjska przekładoznawczyni za kluczowy w tym kontekście problem uznawała zjawisko deiksy. I choć w swoich późniejszych pracach Bassnett zaczęła zgłaszać wątpliwości co do takich koncepcji, jak „odgrywalność” (*performatibility*) tekstu jako kryterium pozwalające opisać (i ocenić) jego warianty tłumaczeniowe, to w sumie pozostała wierna semiotycznemu paradygmatowi myślenia o tekście dramatycznym i jego tłumaczeniu. Pisząc o tym, iż troska o „odgrywalność” przekładu nie jest właściwym zadaniem tłumacza, badaczka podkreśla równocześnie: „To, co pozostaje tłumaczowi do zrobienia, to szczególnie zaangażowanie w pracę ze znakami tekstu: zmaganie się z jednostkami deiktycznymi, rytmem mowy, pauzami i ciszami, zmianami tonu lub rejestru, problemami wzorców intonacji: w skrócie, lingwistycznymi i paralingwistycznymi aspektami tekstu pisanego, które dają się zdekodować i ponownie zakodować”. I dodaje: „Musimy dokładniej przyjrzeć się różnicom we wzorcach deiktycznych między tekstami źródłowymi i docelowymi, na przykład roli, jaką odgrywają wzorce intonacyjne

³⁹ Silvia Bigliuzzi, Peter Kofler, and Paola Ambrosi, introduction to *Theatre Translation in Performance*, ed. Silvia Bigliuzzi et al. (New York: Routledge, 2013), 6.

⁴⁰ Bigliuzzi, Kofler, and Ambrosi, introduction, 7.

⁴¹ Aleksandra Kamińska, „Tłumacz kontra pteć, czyli sceniczność w przekładzie – *Cloud Nine* Caryl Churchill”, *Przekładaniec*, nr 31 (2015): 172, <https://doi.org/10.4467/16891864pc.15.027.4956>.

⁴² Susan Bassnett-McGuire, „Ways Trough the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts”, in *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, ed. Theo Hermans (New York: Routledge, 1985).

lub cisza; musimy bardziej kompleksowo rozważyć naturę tekstu dialogowego⁴³. Jest to domena, którą nazywamy tu potencjałem performatywnym tekstu i w obrębie której przeprowadzamy naszą analizę.

3. Uwagi o zakresie, celu i metodzie analizy

Wyzwaniem dla tłumaczy dramatu *Fröken Julie* jest zachowanie potencjału teatralnego tłumaczonego dzieła w sytuacji, gdy na poziomie systemu honoryfikatywnego między językiem źródłowym i docelowym zachodzą asymetrie w zakresie wyrażania treści pojęciowej. Poza formami adresatywnymi *sensu stricto* w system ten⁴⁴ wpisane są również liczne wypowiedzenia rozkaznikowe stosowane w interakcji między postaciami i kształtujące ich profile w dramacie. Dzięki swojej szczególnej formie, wypowiedzenia takie kreują dramatyczne mikro- i makrokonteksty⁴⁵ oraz silnie oddziałują na odbiorców dzieła scenicznego, tworząc w miarę rozwoju zdarzeń możliwości ich różnorodnego odczytania na płaszczyźnie relacji między postaciami. Nie jest bowiem bez znaczenia, czy źródłowe wypowiedzenie, w którym w języku szwedzkim zastosowano tryb rozkazujący, np. *Tala om för mig!* (FJ: 132), jest realizowane w przekładzie jako „Chcę to wiedzieć!” (T3: 132), „Proszę mi powiedzieć” (T2: 90), czy „Mów!” (T1: 28), przy czym inne potencjalnie dostępne rozwiązania kontekstowe brzmieć mogą: „Niech powie!”, „Niech pan/Jean powie!”, czy nawet „Mów proszę!”. Dlatego ten rodzaj wypowiedzeń został wybrany jako przedmiot niniejszej analizy.

Podjęte przez nas dociekania ukierunkowane były na prześledzenie, czy, a jeśli tak, to w jakim stopniu, teksty docelowe realizują elementy „teatralnego potencjału” omawianego dzieła⁴⁶ w wyznaczonym w badaniu zakresie na poziomie illokucyjnym⁴⁷. Naszym celem było zbadanie, w jaki sposób w polskich przekładach kwestii, które panna Julie kieruje do Jeana, tłumacze oddawali wypowiedzenia rozkaznikowe, będące ważnym aspektem scenicznego potencjału dzieła, gdyż stosunkowo duża częstotliwość tego rodzaju illokucji

⁴³ Susan Bassnett, „Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre”, in *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, ed. Susan Bassnett and André Lefevere (Clevedon: Multilingual Matters, 1998), 107.

⁴⁴ Na temat szwedzkiego systemu honoryfikatywnego zob. Elias Wessén, *Svensk grammatik för norrmän* (Oslo: Aschehoug, 1966), 76; Perry Ahlgren, *Tilltalsordet ni: Dess semantik och användning i historiskt perspektiv* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1978).

⁴⁵ Elam, *Semiotics*, 141.

⁴⁶ Birgitte Schultze, „Przekład dramatu i przekład teatru: Rozważania nad problemami tłumaczenia sztuk teatralnych”, w: *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne*, tłum. Katarzyna Jaśtał (Kraków: Universitas, 1999), 48.

⁴⁷ Elam, *Semiotics*, 142.

konstruuje retoryczną i stylistyczną spójność dramatu. Nie tylko kształtują one dyskurs postaci, ale także, w przypadku fortunności, sygnalizują dyskursywną zmianę w dialogowej komunikacji⁴⁸. Wypowiedzenia tego typu interpretować można jako sygnały władczego, wyniosłego charakteru Julie, która zwracając się do służącego Jeana i kucharki Kristin, konsekwentnie stosuje formę trybu rozkazującego. Łącznie badaniu poddaliśmy sześćdziesiąt sześć szwedzkich wypowiedzeń zawierających czasownikowe formy rozkaznikowe⁴⁹. Wypowiedzenia te wyodrębniliśmy w całym tekście dramatu w procesie uważnej lektury, a następnie prześledziliśmy ich realizację w tekstach docelowych⁵⁰. Badanie pozwoliło na „dotarcie do mikrotekstualnych sygnałów, których nie zauważa się podczas analizy monofilologicznej”⁵¹, a które mogą ujawnić się podczas przekładu w sytuacji, gdy tłumacz poddaje tekst wnikliwemu oglądowi, zaś między językami spotykającymi się w przekładzie zachodzą różnice na płaszczyźnie realizacji kategorii pojęciowych. W takich przypadkach, gdy – jak zauważa Brigitte Schultze – środki wyrazu języka oryginału znajdują „jedynie dalekie odpowiedniki”⁵², tłumacz jest zmuszony do poszukiwania twórczych rozwiązań, które mogą wzbogacić wartość sceniczną dzieła dramatycznego. Jak podkreśla niemiecka badaczka, jeśli tłumaczowi uda się wykorzystać otwierającą się przed nim „strefę wolności”, dzieło może nawet zyskać w przekładzie. Wykorzystanie owej przestrzeni wolności ma miejsce wtedy, gdy znaczenia, które tekst oryginału jedynie sugerował, zostają w tłumaczeniu „wyeksponowane i uwyraźnione”⁵³.

3.1 Analiza – aspekt jakościowy

Nasza analiza wykazała, że biorąc pod uwagę to, jak panna Julie zwraca się do służby, postać Jeana wydaje się być już od początkowej sceny dramatu uprzywilejowana w polskich przekładach. Julie zwraca się do kucharki Kristin per „ty” oraz po imieniu. W przypadku Jeana stosuje natomiast bardziej urozmaicone formy wyrazu.

⁴⁸ Anne Ubersfeld, *Czytanie teatru 1*, tłum. Joanna Żurowska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002), 196, 218.

⁴⁹ Połączenia *kom* + bezokolicznik (np. *kom och dansa*, „chodź i zatańcz”) traktowane były jako jedna forma rozkaznikowa. Za formę taką uznano także wpisaną w kontekst wypowiedzi partykułę *ut*, „na zewnątrz”, występującą w eliptycznym wyrażeniu „*Bara ut i parken*” (FJ: 136) zakładającą pominięcie czasownika ruchu „wychodzić”.

⁵⁰ Fakt, iż jeden z badanych przekładów może być tłumaczeniem za pośrednictwem języka niemieckiego, nie ma istotnego znaczenia w kontekście metodologii podjętej przez nas analizy.

⁵¹ Schultze, „Przekład dramatu i przekład teatru”, 44.

⁵² Brigitte Schultze, „Asymetrie między językiem polskim i niemieckim jako wyzwanie dla tłumaczy na przykładzie tłumaczeń polskich dramatów współczesnych”, w: *Perspektywy polonistyczne*, 58.

⁵³ Schultze, „Asymetrie między językiem polskim i niemieckim”, 58.

Już w zetknięciu z pierwszymi wypowiedziami rozkaznikowymi tłumacze stosują formę „proszę” jako odpowiednik szwedzkiego trybu rozkazującego, co łagodzi wydzźwięk wypowiedzi Julie w przekładzie. Dostępne w języku polskim konstrukcje posiadają różne znaczenia. Druga osoba trybu rozkazującego + proszę (np. zrób, proszę) służy do wyrażania prośby, natomiast proszę + bezokolicznik (np. proszę zrobić) do wyrażania polecenia o oficjalnym charakterze⁵⁴. W polskich przekładach dominuje ten drugi wariant frazy. Poniższy przykład (1), przedstawiający fragment inicjalnej kwestii panny Julie, ilustruje użycie zwrotu grzecznościowego „proszę” w kontekście zwrotów do Jeana w trzeciej osobie liczby pojedynczej (*han*, *on*).

(1)

| | | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| FRÖKEN <i>kokett</i> | Julia (z <i>kokieterią</i>). | PANNA JULIA <i>kokieteryjnie</i> | Panna Julie: (z <i>kokieterią</i>) |
| Oförskämt! Förstår <u>han</u> sig på parfymers också! Dansa, det kan <u>han</u> bra ... så inte titta! Gå sin väg! (FJ: 123) [dosł. nie patrzeć, odejść] | Bezwstydnik! Czy <u>zna</u> się na perfumach? <u>Tańczy</u> wcale nieźle. – Proszę się nie patrzeć! Proszę odejść! (T1: 13) | I do tego taki bezczelny! <u>Jean</u> <u>zna</u> się także na perfumach? Bo tańczyć <u>umie</u> dobrze... a teraz proszę nie patrzeć... i odejść stąd! (T2: 85) | Bezwstydnik! Na perfumach też się <u>zna</u> ? Bo tańczyć <u>umie</u> ... Proszę mi tutaj nie zaglądać! Sio! Już go nie ma! (T3: 123) ⁵⁵ |

W tłumaczeniu Suessera (T₁), w którym „proszę” zostaje powtórzone w sąsiadujących wypowiedzeniach, dochodzi do złagodzenia tonu wypowiedzi. W najnowszym przekładzie sztuki (T₃) Kalinowski zastosował natomiast kolo-kwialne i przez to mniej uprzejme wyrażenia: „Sio!” oraz „Już go nie ma!”, które w kontekście form trzeciej osoby liczby pojedynczej „zna” i „umie” sygnalizują nadrzędno-podrzedną relację między mówiącymi. Asymetryczna relacja między głównymi postaciami zaznacza się więc maksymalnie wyraziście w T₃, mimo iż „proszę” ją łagodzi.

⁵⁴ Andrzej Markowski, red., *Praktyczny słownik poprawnej polszczyzny nie tylko dla młodzieży* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995), 414; hasło „Zrób, proszę!”, Poradnia języka polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/Zrob-prosze;20016.html>, dostęp 28 października 2024.

⁵⁵ Wyróżnienia we wszystkich przykładach P.B.B. i E.D.B.

W wypowiedziach Julie kierowanych do Jeana szwedzkie formy trybu rozkazującego są w języku polskim oddawane także przy pomocy wyrażień włączających odbiorcę komunikatu w postulowane działanie nadawcy, tak jak ma to miejsce w T3 w przykładzie (2), gdzie „chodźmy [...] zatańczyć” występuje obok zachowanego trybu rozkazującego w partii kierowanej do Kristin: „Wlej [...] zakorkuj!”.

(2)

| <i>Skarpt</i> | (<i>ostro</i>). | <i>Ostro</i> | <i>ostro</i> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Slå opp på en halvbutelj och korka väl! – Kom nu och dansa en scottish med mig, <u>Jean</u> ... (FJ: 124) [dosł. otwórz, zakorkuj, chodź i zatańcz] | Nalej to do flaszeczki i mocno zakorkuj. – A <u>pana</u> – proszę do tańca. (T1: 23) | Wlej to do jakiejś butelki i dobrze zakorkuj. A teraz, <u>Jean</u> , proszę ze mną zatańczyć... (T:2: 86) | Wlej do butelki i dobrze zakorkuj! – <u>Jean</u> , chodźmy teraz zatańczyć szkockiego ... (T3: 124) |

Przywołane tu wypowiedzenia kształtują schemat pozycji dyskursywnych⁵⁶ i w konsekwencji także profil postaci Julie w inicjalnej części dramatu, kiedy jest ona opisywana jako „szalona”, nieprzyjemna i mało elegancka osoba. Z drugiej strony wiadomo, że spoufala się z postawioną niżej w hierarchii społecznej służbą (FJ: 122; T1: 22; T2: 84–85; T3: 122). W zależności od sposobu realizacji szwedzkich wypowiedzeń rozkaznikowych w polskim przekładzie wzmocnieniu może ulec jeden lub drugi aspekt. Stosując „proszę” oraz formy pierwszej osoby liczby mnogiej („my”), tłumacze wzmacniają aspekt spoufalania się ze służbą, co łągodzi obraz wyniosłej Julie, kształtowany w oparciu o wydawane przez nią polecenia. Co ciekawe, forma „proszę” nie pojawia się nigdy w zwrotach do Kristin w poddawanych badaniu przekładach.

Kształtowanie profilu Julie w centralnej części dramatu następuje w analizowanych tłumaczeniach w podobny sposób. Ilustrują to przykłady przedstawione poniżej:

⁵⁶ Ubersfeld, *Czytanie teatru* 1, 208.

(3)

| | | | |
|-----------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|
| Sitt ner dâ! – Men vânta! (FJ: 131) | Proszę usiąść. – Albo nie! (T1: 27) | A więc proszę siadać! Chwileczkę! (T2: 89) | Więc proszę usiąść! – Zaraz! (T3: 131) |
| Drick min skål nu! (FJ: 131) [dosł. siadaj, czekaj, pij] | Pij moje zdrowie! (T1: 28) | Proszę wypić za moje zdrowie! (T2: 90) | A teraz proszę wy- pić moje zdrowie! (T3: 131) |

Tłumacze konsekwentnie stosują „proszę” w rozkaznikach. Wprowadzają dodatkowo konstrukcje peryfrastyczne: „Albo nie!”, „Chwileczkę!”, „Zaraz!”. W T1 wydźwięk rozkazników jest silniejszy. Tryb rozkazujący „pij” kontrastuje bardzo wyraźnie z „proszę wypić” w T2 i T3.

Przekład wypowiedzeń rozkaznikowych wymaga więc uwzględnienia nie tylko kontekstu, ale również całości dramatu. Na pierwszy rzut oka rozwiązania translatorskie w zgromadzonym materiale mogą wydawać się niekonsekwentne i niespójne, co ilustrują poniższe przykłady:

(4)

| | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Vad sade de för slag dâ? Tala om för mig! – Sitt ner nu! (FJ: 132) [dosł. powiedz mi, siadaj] | Na przykład? Mów! Ale wprzódy proszę usiąść. (T1: 28) | Co takiego mówili? Proszę mi powiedzieć. – Niech Pan siądzie! (T2: 90) | I co takiego mówili? Chcę to wiedzieć! – Proszę już usiąść! (T3: 132) |
| Kom nu ut och plocka lite syrener åt mig! (FJ: 134) [dosł. chodź i nazrywaj] | Pójdziemy do ogrodu, narwiemy bzu! (T1: 29) | A teraz chodźmy narwać dla mnie trochę bzu! (T2: 91) | A teraz chodźmy i niech Jean nazrywa dla mnie trochę bzu! (T3: 134) |

W T3 tłumacz stosuje „proszę” we frazach rozkaznikowych oraz różne konstrukcje peryfrastyczne, pozwalające uniknąć użycia formy trybu rozkazującego – zmienia perspektywę na pierwszoosobową („chcę”), wprowadza formę pierwszej osoby liczby mnogiej („chodźmy”), preferuje zwracanie się do rozmówcy przy pomocy imienia („niech Jean”), mimo iż oryginał nie sugeruje tego rodzaju honoryfikatywności. W T2 zwraca uwagę sygnalizująca uprzejmy ton polecenia forma „Pan” (zapisywana wielką literą). Ponieważ oryginał nie zawiera struktur uzasadniających jej użycie, należy założyć, że została ona wpisana w kontekst innych wypowiedzi honoryfikatywnych w tekście docelowym. W T1 pojawia się

natomiast forma drugiej osoby liczby pojedynczej trybu rozkazującego wprowadzającego szorstki, wyniosły ton wypowiedzi Julie, stosowana jednak obok przyjaznych w swoim wydźwięku „pójdziemy”, „narwiemy”, które występują także w kolejnych wypowiedzeniach tej postaci w wymienionym tłumaczeniu: „Pójdźmy i spróbujmy” (T1: 30), „Chodźmy do parku!” (T1: 30).

Jedną z kluczowych scen dramatu jest ta, w której Julie wyciąga pyłek z oka Jeana. Dominujący charakter Julie zaznacza się w niej najbardziej wyraziście:

(5)

| | | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| sitt ner nu ska jag hjälp <u>er</u> ! [...] Sitt still nu; alldeles still! – Slår honom över handen. – Så! Vill <u>han</u> lyda! Jag tror han darrar stora, starka karlen! [...] (F): 136) [dosł. siadaj, siedź, zechciej słuchać] | Proszę się nie ruszać (uderzając go po ręce) i siedzieć spokojnie! Cóż to? taki silny mężczyzna, a drży cały [...]. (T1: 31) | Proszę usiąść, to pomogę. Proszę siedzieć spokojnie, całkiem spokojnie! (daje mu klapsa po ręce) Tak! Czy będzie wreszcie słuchał ? Zdaje mi się, że on drży, taki duży mocny chłopak! (T2: 92) | niech <u>pan</u> usiądzie, to pomogę! [...] Spokojnie siedzieć ; zupełnie spokojnie! (Daje mu klapsa w dłoń.) – No! Proszę bez sprzeciwów! – Czy mi się zdaje czy on drży – duży silny mężczyzna! (T3: 136) |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

W powyższym przykładzie wszyscy tłumacze stosują formę „proszę” w poleceniach. Za sprawą powtórzenia staje się ona najbardziej wyrazista w T2. Językowe profile dominującej Julie są jednak kształtowane w różny sposób. W T3 pojawia się po raz pierwszy w zgromadzonym przez nas materiale forma „pan” („niech pan”) jako realizacja szwedzkiego *ni*, „wy” (w formie odmiany *er*). Zgodnie z dawnymi szwedzkimi konwencjami przy pomocy tej formy mogli zwracać się do siebie kobieta i mężczyzna⁵⁷. W zaistniałym kontekście uzasadnione jest więc traktowanie „pan” jako sygnału wzmocnienia podmiotowości Jeana. Natomiast w T2 trzecioosobowa fraza „będzie [...] słuchał” odznacza się deprecjonującym charakterem podobnie jak bezosobowe pytanie „Cóż to?” w T1.

We wszystkich tłumaczeniach to panna Julie jako pierwsza zaczyna stosować formę „ty”, którą wprowadza po wyrazistym zaznaczeniu nadrzędności wobec Jeana w sytuacji wywołanej swoim prowokacyjnym zachowaniem. Rzeczownik *Hut!* („Wara!”, „Zuchwalec!”, „Precz!”) w przykładzie (6) jest w wymiarze

⁵⁷ Wessén, *Svensk grammatik för norrmän*, 77.

pragmatycznym wyrazem braku aprobaty dla zaistniałej sytuacji i wezwaniem do przestrzegania utrwalonych społecznie obyczajów. Po próbie zbliżenia się (poprzez pocałunek) do osoby z wyższej sfery, skarcony słownie i fizycznie (policzek) Jean demonstracyjnie powraca do swojej roli służącego, symbolicznego czyszczenia butów ojca Julie. Zachowanie to prowokuje kolejną wypowiedź hrabianki nakazującą zaprzestanie tej czynności. Wzmocnieniem tej postawy jest forma trybu rozkazującego drugiej osoby liczby pojedynczej zastosowana w T3 i T2 w kolejnym wypowiedzeniu imperatywnym panny Julie. Forma ta wyróżnia się w kontekście jej wcześniejszych wypowiedzi.

(6)

| | | | | | |
|-----------------------------|-----------------|-----------------------------|-----------------|--------------------|---------------------|
| <i>slår honom en örfil.</i> | | <i>(uderza go w twarz).</i> | | <i>wymierza mu</i> | <i>(wymierza mu</i> |
| | | | | <i>policzek.</i> | <i>policzek)</i> |
| Hut! (FJ: 138) | Precz! (T1: 32) | Zuchwalec! | Wara! | (T2: 93) | (T3:138) |
| Ställ bort stövlarna! | Proszę buty | Zostaw te buty! | Zostaw te buty! | (T2: 94) | (T3: 138) |
| (FJ: 138) [dosł. odstawił] | odstawić! | | | | |
| odstaw] | (T1: 32) | | | | |

Julie jawi się w T2 i T3 jako postać dyskursywnie spolaryzowana. Najwyraźniej kontrast zaznacza się między stosowanym wcześniej „proszę” a „wara – zostaw” w T3. W kontekście uprzednich wypowiedzi Julie w T1 uprzejma forma „proszę” stanowi mniej spójne rozwiązanie na płaszczyźnie konceptualnej.

Pierwsza z przedstawionych w przykładzie (7) replik panny Julie otwiera sekwencję zdarzeń komunikacyjnych, które w konsekwencji doprowadzą do jej poniżenia i upadku. Julie nalega najpierw na skrócenie dystansu komunikacyjnego i w efekcie zrównanie statusu między sobą a służącym Jeanem. Potem jednak stara się ten dystans odzyskać.

(7)

| | | | |
|---------------------|----------------------|----------------------------|----------------------|
| <i>blyggt, sant</i> | <i>(wstydliwie</i> | <i>(nieśmiało,</i> | <i>(nieśmiało,</i> |
| <i>kvinnligt</i> | <i>i nieśmiało).</i> | <i>prawdziwie kobieco)</i> | <i>po kobiecemu)</i> |
| Ni! – Säg du! | Pani! Mów mi: ty! | Pani! Powiedz | Pani! – mów ty! |
| Mellan oss finns | Żadnych różnic | „ty”! Między nami | Już nie ma żadnych |
| inga skrankor mer! | między nami! | nie ma już żadnych | barier między nami! |
| – Säg du! (FJ: 150) | Żadnych! Powiedz: | barier! Powiedz | Mów mi ty! |
| [dosł. powiedz] | ty. (T1: 41) | „ty”! (T2: 100) | (T3: 150) |

| | | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| Nej! För mig bort häriifrån: från förnedringen, och vanäran! (FJ: 153) [dosł. zabierz] | Weź mnie ztąd, uprowadź przed poniżeniem i hańbą! (T1: 43) | Nie! Proszę mnie stąd zabrać, uwolnić od poniżenia i hańby! [...] (płacz) (T2: 102) | Nie! Wywieź mnie stąd: od tego poniżenia i hańby! [...] (Płacz) (T3: 153) |
| Lakej, domestik, stig upp när jag talar! (FJ: 156) [dosł. wstań] | Służalcze! lokaju! wstań, kiedy mówię do ciebie. (T1: 46) | Lokaju! Sługusie! Wstań, kiedy mówię do ciebie! (T2: 104) | Ty lokaju, fagasie, wstań jak do ciebie mówię! (T3: 156) |

W przypadku tłumaczeń T1 i T3 następuje tu seria wypowiedzeń zrealizowanych w formie trybu rozkazującego dla drugiej osoby liczby pojedynczej. W T2 tłumacz kontynuuje użycie formy „proszę”. We wszystkich przekładach obcesowe *stig upp*, „wstań”, jest jednak realizowane w formie trybu rozkazującego.

W kontekście całościowego ujęcia językowej konstrukcji dramatu uwagę zwraca tłumaczenie T3. Jego autor jako jedyny stosuje formę „pan” w polskim odpowiedniku szwedzkiego wypowiedzenia rozkaznikowego zawierającego formę zaimka *ni (er)*, „wy”, który odnosi się do pojedynczej osoby, co ilustruje przykład (8) poniżej. T1 i T2 nie uwzględniają tego subtelnego elementu konceptualizacji językowej, kontynuując obrany wcześniej profil postaci, kształtowany przy pomocy uprzejmego „proszę” w T2 i obcesowego w swoim wydzźwięku trybu rozkazującego w T1.

(8)

| | | | |
|------------------------------------------------------------------|-------------------------------|----------------------------------------------|---------------------------------------------------------|
| Så! Kläd på <u>er</u> då! (FJ: 176) [dosł. ubierz się pan] | Ubierz się zatem! (T1: 62) | A więc proszę się ubrać! (T2: 117) | No! to niech się pan zbiera! (T3: 176) |
|------------------------------------------------------------------|-------------------------------|----------------------------------------------|---------------------------------------------------------|

Forma „pan” staje się znacząca w T3. O świadomej decyzji tłumacza w przypadku jej zastosowania może świadczyć poniższy przykład (9), w którym użyta zostaje forma „pan”, mimo iż oryginał nie stwarza do tego podstaw. W kontekście całego dramatu zastosowanie tej formy staje się wyraźnym sygnałem degradacji Julie w relacji do Jeana. Wskazuje ono eksplicitnie na zaistniałą zamianę ról w relacji między postaciami. W wypowiedzeniach rozkaznikowych wyniosła Julie zaczyna zwracać się do Jeana per „pan”, szukając potwierdzenia, że jedynym wyjściem dla niej jest samobójstwo. W T1 i T2 kontynuacja form imperatywnych stosowanych przez tłumaczy nie implikuje tego rodzaju treści.

(9)

| | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Gör mig den sista tjänsten, rädda min ära, rädda hans namn! [...], och befall mig utföra det! (FJ: 188) [dosł. wyświadcz mi, uratuuj, uratuuj, rozkazuj] | Ostatnia to twoja usługa – ratuj honor mój, ratuj cześć nazwiska! Wiesz, czegom chcieć powinna, a nie mogę! Rozkaż mi! (T1: 71) | Zrób mi tę ostatnią przysługę, ratuj mój honor, ratuj moje nazwisko! [...] Zechciej za mnie i każ mi to zrobić! (T2: 125) | Wyświadcz mi tę ostatnią przysługę, ratuj mój honor, ratuj jego imię! [...] niech pan każe mi to zrobić! (T3: 188) |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Forma „pan” staje się także podstawą wypowiedzeń rozkaznikowych w ostatnich kwestiach Julie w tłumaczeniu T3. W finale dramatu, kiedy Jean wkłada brzytwę do ręki Julie, to ona używa formy „pan”, kierując swoje słowa do służącego. T1 i T2 pozostają przy formach stosowanych wcześniej.

(10)

| | | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Men säg nu bara – att de främsta också kunna få nådens gåva. Sä g det, om ni också inte tror det! (FJ: 189) [dosł. powiedz; powiedz, jeśli nawet pan...] | A teraz powiedz mi jeszcze, że i „pierwsi” dostępują łaski – powiedz – choćbyś w to nie wierzył. (T1: 72) | Powiedz jeszcze tylko... że lepsi ludzie też mogą otrzymać dar łaski. Powiedz , choćbyś nawet sam w to nie wierzył. (T2: 125) | Niech pan mi jeszcze tylko powie – że pierwsi także mogą otrzymać taką dar łaski! Niech pan to powie , choćby pan nie wierzył! (T3: 189) |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

W rozpatrywanym przypadku „pan” przestaje spełniać funkcję sygnalizowania szacunku i dystansu. Jak zauważa Łaziński, przejście na „pan/pani” w przypadku osób, które były na „ty”⁵⁸, co ma miejsce w T3, „nie wróży dobrze relacjom między rozmówcami”⁵⁹. Stanowi bowiem sygnał braku zaufania, dystansu, obcości. Takie „podwyższanie rejestru adresatywnego” może być także znakiem napięcia istniejącego między nimi. Jak wyraża to Łaziński, „wśród poróżnionych przyjaciół

⁵⁸ W T3 Jean zwraca się kilkakrotnie do Julie per „ty”: T3: 156, 157, 159, 167, 169, 177, 189, 190.

⁵⁹ Marek Łaziński, *O paniach i panach: Polskie rzeczowniki tytułowe i ich asymetria rodzajowo-łaciowa* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006), 92.

«pan» staje się znakiem nowego dystansu, ale nie szacunku⁶⁰. Pierwsze przykłady użycia „pan” w realizacjach wypowiedzeń imperatywnych w tłumaczeniu T3 (przykład 5) można więc łączyć z wyrazem nobilitacji rozmówcy. Użycie tej samej formy w finale dramatu zwraca uwagę na jej semiotyczny wymiar, skłaniając do interpretacji jej jako symbolu upadku kobiety i powstałego w wyniku zaistniałej sytuacji napięcia w relacji z mężczyzną. W konstrukcji dramatu w T3 można zatem zaobserwować rozwój przemiany pozycji dyskursywnej, jaką w stosunku do Jeana przyjmuje Julie, zapisanej w wyrażeniach imperatywnych. Na początku przemawia ona do służącego jako wyniosła panna, aby finalnie pogodzić się z utratą dominującej pozycji w relacji z Jeanem (przykład 10).

3.2. Analiza – aspekt ilościowy

Także ilościowe zestawienie wyników badania, przedstawione w tabeli poniżej, uwidoczni różnicowany potencjał sceniczny omawianych przekładów. Pokazuje ono użycie poszczególnych rodzajów wymienionych wcześniej form w poddanych analizie tłumaczeniach.

| Przekład wypowiedzeń rozkaznikowych obecnych w FJ | T1 Suesser | T2 Łanowski | T3 Kalinowski |
|----------------------------------------------------------|-----------------------|------------------------|--------------------------|
| Forma „proszę” | 15 | 23 | 13 |
| Tryb rozkazujący | 39 | 30 | 34 |
| Konstrukcje peryfrastyczne | 4 | 4 | 6 |
| Inkluzywne „my” | 6 | 2 | 7 |
| „Niech X zrobi” | 0 | 1 | 7 |
| „Pan” | 1 | 2 | 6 |
| „Jean” | 2 | 3 | 4 |

Przeprowadzona przez nas analiza pokazuje, że realizacje przekładowe źródłowych wyrażen imperatywnych mogą w poszczególnych tłumaczeniach w różny sposób kształtować profile postaci dramatu i w tym zakresie różnie kreować potencjał teatralny polskich tłumaczeń *Fröken Julie*. Każdy z przekładów stanowi nakreśloną ręką tłumacza zachętę do specyficznego odczytania danego aspektu sytuacji (relacji między Julie i Jeanem) na poziomie illokucyjnym. Na

⁶⁰ Łaziński, *O paniach i panach*, 93.

współczesne odczytanie tekstu wpływ mają także zmiany w etykiecie językowej polskiego społeczeństwa, które zaszły na przestrzeni ponad stu lat.

W T1 Julie pozostaje postacią władczą w większości zwrotów do Jeana. W jej wypowiedziach, które są najmniej urozmaicone na płaszczyźnie realizacji językowej, wyraźnie przeważają formy trybu rozkazującego, zaś forma rozkazu wyrażana przy pomocy „proszę” nie równoważy tej liczby. Kształtuje się ona także na relatywnie niskim poziomie zwłaszcza w porównaniu z T2. Z drugiej strony to w tym właśnie przekładzie Julie stosuje formy włączające odbiorcę w sferę mówiącego w następujących po sobie wypowiedziach rozkaznikowych. Pod tym względem przekład T1 wykazuje także podobieństwo do T3. Taki profil postaci pozostaje spójny z jej charakterystyką jako z jednej strony wyniosłej, z drugiej zaś spoufalającej się z czeladzią (T1: 13).

W przekładzie T2 Julia pozostaje w swoich wyrażeniach imperatywnych najbardziej uprzejma, konsekwentnie stosuje „proszę”, które występuje najczęściej w porównaniu z T1 i T3. Zwraca się też do Jeana za pomocą imienia, nawet wtedy, gdy oryginał stanowi inaczej. Użycie „pan” w „Niech Pan siądzie!” (T2: 90), w którym uwagę zwraca niezgodny z polską konwencją edytorską zapis słowa wielką literą, także wskazuje na uprzejmy ton wypowiedzi hrabianki. Taki profil postaci pozostaje jednak w sprzeczności z jej charakterystyką jako osoby nieeleganckiej czy wręcz „prostackiej”, kiedy się „pospolituje” (T2: 85). W poddanych analizie wypowiedzeniach Julie pozostaje w T2 uprzejmą, a tym samym raczej elegancką osobą.

Przekład T3 odznacza się największym urozmaiceniem konstrukcji zastosowanych przez tłumacza w realizacji wypowiedzeń imperatywnych Julie kierowanych do Jeana. To ta wersja zawiera najmniejszą liczbę konstrukcji bazujących na „proszę”, łagodzących ton wypowiedzi. Wyróżnia się jednak nie tylko tym, że zastosowane przez tłumacza rozwiązania nie są jednostkowe, ale – co najważniejsze – tym także, że dzięki swojej powtarzalności tworzą one wyraziste motywy form, grupowanych w poszczególnych częściach dramatu. W kontekście całości dzieła układają się one w pewien wzorzec symbolicznie odpowiadający rozwojowi relacji i sytuacji. W przypadku tego przekładu można więc mówić o dynamice kształtowania profilu postaci Julie, jej ewolucji od wyniosłej i władczej panny („Sio! Już go nie ma!” T1: 123), przez inkluzywne wypowiedzenia („Jean, chodźmy teraz zatańczyć!” T1: 124), łagodzące wizerunek „proszę” („Proszę tak tego nie traktować!” T1: 125), nobilitujące odbiorcę „pan” („niech pan usiądzie to pomogę” T1: 136), symbolizujące egalitaryzm, ale i degradację społeczną Julie formy trybu rozkazującego („Powiedz mi, że mnie kochasz!” T1: 151) po końcową zamianę ról („niech pan każe mi to zrobić!” T1: 188), kontrastującą z inicjalnymi wypowiedzeniami postaci.

Podsumowanie

Przeprowadzona analiza pokazuje, że w polskich przekładach *Fröken Julie* realizacja wypowiedzeń rozkaznikowych stanowi istotny element scenicznego potencjału dramatu na poziomie illokucyjnym, podobnie jak ma to miejsce w przypadku tłumaczenia prototypowych wyrażen honoryfikatywnych. Przedstawione rozważania potwierdzają, że to tłumacz i jego wybory translatorskie kształtują teatralny potencjał dzieła dramatycznego, w którym ważny element konstrukcji stanowi, zgodnie z koncepcją Strindberga, sposób wyrażania treści pojęciowej⁶¹. To za sprawą decyzji translatorskich na płaszczyźnie dyskursywnej postać Julie zostaje nakreślona w T1 jako władczą, ale i koncyliacyjną (włączająca odbiorcę komunikatu do działania), podczas gdy w T2 pozostaje ona, zgodnie z nadanym jej profilem językowym, w przeważającej mierze uprzejma. Profil dyskursywny T1 zdradza wpływ modernistycznej (młodopolskiej) ekspresywności stylu, która korespondowała z bardzo specyficznym, bo silnie obrazowym i emocjonalnym, naturalistycznym stylem Strindberga. Konwencje te były w czasie, w którym powstał T2, dość odległą już przeszłością. W T3 wybory tłumacza wykraczają poza ramy pojedynczych rozwiązań translatorskich i kreują wiele różnych postaw. Dotyczą także ikonicznego oddziaływania wypowiedzi Julie za sprawą ich zróżnicowania i układu w całym dziele. W przekładzie tym postać Julie zmienia się w miarę rozwoju dialogu, a ten – jak wyraża to w swoim wstępie do sztuki sam Strindberg – „błąka się, zaopatruje się w pierwszych scenach w materiał, który później przepracowuje, podejmuje na nowo, powtarza, wymija, rozszerza, zupełnie jak temat w kompozycji muzycznej” (T2: 76). Pod tym względem przekład T3 autorstwa Mariusza Kalinowskiego wnosi nową wartość, jeśli chodzi o możliwe sceniczne odczytania dramatu. W urozmaiceniu zbadanych przez nas form językowych i ich grupowaniu w wybrane motywy przekład ten stwarza więc najmocniejsze podstawy do bardziej zniuansowanej interpretacji dyskursu postaci Julie, skłaniając do zestawienia jej z ideologicznym i teatralnym dyskursem Augusta Strindberga. Wydaje się, że tłumacz świadomy był tego, iż przekład dramatu, kształtując (często w subtelnych szczegółach) pragmatykę dyskursu, wytycza drogę do praktyki scenicznej⁶². Dowodów na to dostarczają także autokomentarze Kalinowskiego, świadczące o jego żywym zainteresowaniu semiotyczną interpretacją Neugera oraz o dążeniu do ścisłego powiązania językowej

⁶¹ Neuger, „*Fröken Julie*: Semiotiken vållar problem”, 21.

⁶² Ubersfeld, *Czytanie teatru* 1, 219.

analizy tekstu wyjściowego z analizą pragmatyczną, ukazującą, jak poszczególne słowa i frazy „ucieleśniają się” na scenie⁶³.



Bibliografia

- Ahlgren, Perry. *Tilltalsordet ni: Dess semantik och användning i historiskt perspektiv*. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1978.
- Bassnett, Susan. „Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre”. In *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, edited by Susan Bassnett and André Lefevere. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
- Bassnett-McGuire, Susan. „Ways Trough the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts”. In *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, edited by Theo Hermans. New York: Routledge, 1985.
- Bigliuzzi, Silvia, Peter Kofler, and Paola Ambrosi. Introduction to *Theatre Translation in Performance*, edited by Silvia Bigliuzzi et al. New York: Routledge, 2013.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. 2nd edition. New York: Routledge, 2005.
- Fischer-Lichte, Erika. *Teatr i teatrologia: Podstawowe pytania*. Tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012.
- Kalinowski, Mariusz. „Bez daru anioła: O przekładach paru detali w *Pannie Julie* A. Strindberga”. *Acta Sueco-Polonica*, nr 19 (2013): 131–143.
- Kalinowski, Mariusz. „Panna Żu-li (o pożytkach z wierności)”. *Przekładaniec* 1, nr 12 (2004): 106–114.
- Kamińska, Aleksandra. „Tłumacz kontra płęć, czyli sceniczność w przekładzie – *Cloud Nine* Caryl Churchill”. *Przekładaniec*, nr 31 (2015): 169–181. <https://doi.org/10.4467/16891864PC.15.027.4956>.
- Lagercrantz, Olof. *August Strindberg*. Tłumaczenie Ewa Aniela Krasieńska i Zygmunt Łanowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988.
- Lewko, Marian. „Polskie inscenizacje dramatów Augusta Strindberga: Dokumentacja przedstawień”. W: *Studia o Strindbergu*. Lublin: Redakcja Wydawnictwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1999.
- Łaziński, Marek. *O paniach i panach: Polskie rzeczowniki tytułowe i ich asymetria rodzajowo-płciowa*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.

⁶³ Zob. Kalinowski, „Bez daru anioła”, 138–139.

- Markowski, Andrzej, red. *Praktyczny słownik poprawnej polszczyzny nie tylko dla młodzieży*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.
- Neuger, Leonard. „Fröken Julie: Semiotiken vållar problem”. In *Polsk litteratur i Sverige – svensk litteratur i Polen*. Huddinge: Södertörns högskola, 1999.
- Ollén, Gunnar. „Tillkomst och mottagande”. In August Strindberg, *Samlade Verk*, edited by Gunnar Ollén. Volume 27, *Fadren, Fröken Julie, Fordringsägare*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1984.
- Schultze, Birgitte. *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne*. Tłumaczenie Katarzyna Jaśtał. Kraków: Universitas, 1999.
- Suchodolska, Ewa, i Zofia Żydanowicz. *Bibliografia polskich przekładów z literatury pięknej krajów skandynawskich*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1971.
- Törnqvist, Egil. *Det talade ordet: Om Strindbergs dramadialog*. Stockholm: Carlsons, 2001.
- Ubersfeld, Anne. *Czytanie teatru I*. Tłumaczenie Joanna Żurowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.
- Ugglå, Andrzej Nils. *Strindberg och den polska teatern 1890–1970: En studie i reception*. Uppsala: Uppsala Universitet, 1977.
- Wachowski, Jacek. „O illokucyjnych właściwościach dialogu dramatycznego”. *Pamiętnik Teatralny* 71, z. 4 (2022): 107–122. <https://doi.org/10.36744/pt.1314>.
- Wessén, Elias. *Svensk grammatik för norrmän*. Oslo: Aschehoug, 1966.

PIOTR DE BOŃCZA BUKOWSKI

prof. dr hab., literaturoznawca, pracuje w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, w którym pełni funkcję Kierownika Pracowni Translacji. Jest autorem kilku monografii, między innymi prac o Lagerkviście, Strindbergu, Schleiermacherze i Gombrowiczu.

EWA DATA-BUKOWSKA

dr hab., profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, pracownik naukowo-dydaktyczny w Katedrze Nordystyki Instytutu Filologii Germańskiej UJ w Krakowie. Jej główne zainteresowania badawcze obejmują językoznawstwo kognitywne, translatologię i studia nad kulturą Skandynawii.