



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Przekład wewnątrztekstowych nawiązań na podstawie tłumaczeń "Smugi cienia" Josepha Conrada

Author: Agnieszka Adamowicz-Pośpiech

Citation style: Adamowicz-Pośpiech Agnieszka. (2010). Przekład wewnątrztekstowych nawiązań na podstawie tłumaczeń "Smugi cienia" Josepha Conrada. "Ruch Literacki" Z. 6 (2010), s. 539-552



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

PRZEKŁAD WEWNĄTRZTEKSTOWYCH NAWIĄZAŃ NA PODSTAWIE TŁUMACZEŃ *SMUGI CIENIA* JOSEPHA CONRADA

AGNIESZKA ADAMOWICZ-POŚPIECH*

Koncepcja tłumacza jako czytelnika, który interpretuje tekst, a następnie przekłada, w konsekwencji zakłada zmiany w serii przekładowej. Interpretacja bowiem będzie różniła się w zależności od osoby tłumacza i kontekstu kulturowego w którym funkcjonuje¹. Dodając do tego destabilizację i wielokrotność znaczeń tekstu², porównywanie poszczególnych elementów serii przekładowej wydaje się zadaniem karkołomnym. Spróbujmy jednak, będąc świadomi wspomnianych teoretycznych wątpliwości i ograniczeń, przeanalizować zbiór tłumaczeń jednego utworu – *Smugi cienia* Josepha Conrada. Nie jest naszym celem jednoznaczna ocena omawianych przekładów, ale pokazanie podobieństw i różnic pomiędzy poszczególnymi propozycjami translacyjnymi i na tej podstawie określenie, na ile to możliwe, strategii translatorskich zastosowanych przez tłumaczy³. Pojęcie strategii definiujemy za Marią Piotrowską jako „politykę globalną tłumacza wobec konkretnego zlecenia, całościową i kontekstowo uwarunkowaną politykę wobec tłumaczonego tekstu [...]”⁴. W badaniu serii chcielibyśmy również wykorzystać kategorie szeroko rozumianej ekwiwalencji (relację przekładu do oryginału oraz stopień korespondencji)⁵, jak i intertekstualności. Intertekstualność

* Agnieszka Adamowicz-Pośpiech – dr, Instytut Kultur i Literatur Anglojęzycznych w Uniwersytecie Śląskim.

¹ A. Bednarczyk, *Wybory translatorskie*, Łask: Oficyna Wydawnicza Leksem, s. 172.

² T. Sławek, *ORT/WORT. Nomadyzm jako strategia translacji* [w:] P. Fast (red.), *Przekład artystyczny*, t. 5. *Strategie translatorskie*, Katowice: Śląsk 1993, s. 7–17.

³ Niezwykle trafna wydaje mi się propozycja Anny Bednarczyk, która twierdzi, iż „model opisowej a nie oceniającej krytyki tłumaczenia może pełnić szalenie ważną rolę w rozwoju badań translatorskich. Pozwala on bowiem krytykowi skoncentrować się nie na podsumowaniu błędów tłumacza [...], ale na porównawczej interpretacji obu tekstów”. (*Krytyka tłumaczenia. Dwa modele badawcze* [w:] *Wybory translatorskie*, s. 206).

⁴ M. Piotrowska, *Proces decyzyjny tłumacza*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe AP 2007, s. 72. Piotrowska podaje niuanse definicyjne tego terminu.

⁵ Jak zauważa J. Munday jest to jedno z najbardziej kontrowersyjnych pojęć w teorii przekładu, ale zarazem kluczowych. Munday (ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies*, New York: Routledge 2009, s. 185. Olga i Wojciech Kubińscy proponują odejście od terminu ekwiwalencji i powrót do starszego pojęcia wierności (ujmowanej w kategoriach nie tylko epistemologicz-

na gruncie przekładoznawstwa rozumiana byłaby jako referencyjność kolejnych przekładów wobec siebie. Jak trafnie zauważyła Bożena Tokarz: „tłumacz rozszerza możliwości intertekstualne tekstu dzięki swej przynależności do dwóch, co najmniej, kultur oraz na podwójną świadomość – odbiorcy i nadawcy jednocześnie”⁶.

W niniejszym szkicu zestawimy trzy tłumaczenia *Smugi cienia*. Przypomnijmy, że po raz pierwszy powieść udostępniła polskim czytelnikom Jadwiga Sienkiewiczówna (J. Kornilowiczowa) w 1925 r.⁷, prawie pół wieku później wydano drugie tłumaczenie pióra Jana Józefa Szczepańskiego (1973)⁸. Autorką najnowszej wersji tego tekstu jest Ewa Chruściel (2001)⁹.

Przekłady zostaną porównane pod względem potencjalnych problemów translatorskich, które rozumiemy jako barierę blokującą postęp procesu tłumaczenia¹⁰. Problem tłumaczeniowy definiujemy za Piotrowską: „jako werbalny lub niewerbalny segment, który może wystąpić albo we fragmencie tekstu (na poziomie lokalnym), albo w tekście pojmowanym jako całość (poziom globalny). Mobilizuje to [...] tłumacza do podjęcia świadomej decyzji wyboru wśród istniejących opcji uzasadnionej strategii, procedury i rozwiązania tłumaczeniowego”¹¹. Należy jednak pamiętać, że „to co rozpoznajemy jako problem w ramach danej pary tekstów [czy danej serii, przyp. A.A.P.], nie musi koniecznie stanowić problemu [...] w ramach innego badania porównawczego [...]”¹². Zjawisko problematyczności wiąże się także z pojęciem strategii. Wolfgang Lörcher postrzega proces tłumaczenia jako spiralę nakładających się „strategicznych” i „niestrategicznych” zachowań tłumacza. „Te pierwsze wywołane są wystąpieniem trudności, która powoduje, że tłumacz aktywizuje świadome operacje mentalne w celu jej pokonania (np. poszukiwanie neologizmu w sytuacji pojawienia się leksemu, którego bezpośredni odpowiednik docelowy nie istnieje). Niestrategiczne zachowanie natomiast to naturalny płynny tok transferu między oryginałem i tekstem docelowym [...]”¹³. Jako problem tłumaczeniowy w niniejszej analizie wyróżniliśmy nawiązania wewnątrztekstowe (powtórzenia semantyczne).

nych, lecz również aksjologicznych). O. i W. Kubiński (red.), *Przekładając nieprzekładalne III*, Gdańsk: Wydawnictwo UG 2007, s. 5.

⁶ B. Tokarz, *Intersubiektywność i intertekstualność przekładu artystycznego* [w:] taż, *Wzorzec, podobieństwo, przypomnienie*, Katowice: Śląsk 1998, s. 24.

⁷ W niniejszym szkicu korzystam z niezmiennego wydania PIW z 1950 r. Odtąd stosuję skrót JK dla tego przekładu.

⁸ W niniejszym szkicu korzystam z wydania Biblioteki Narodowej, opatrzonej postwaniem Szczepańskiego z 1994 r. Nie różni się ono od wydania pierwszego w edycji dzieł zebranych J. Conrada. Cf. nota wydawnicza, s. 171. Odtąd stosuję skrót JSz dla tego przekładu.

⁹ Kraków: Zielona Sowa 2001. Odtąd stosuję skrót ECH dla tego przekładu.

¹⁰ M. Piotrowska, *Proces decyzyjny...*, s. 62.

¹¹ M. Piotrowska, *Proces decyzyjny...*, s. 62.

¹² G. Toury, *Metoda opisowych badań przekładu* [w:] P. Bukowski et al. (red.), *Współczesne teorie przekładu*, Kraków: Znak 2009, s. 213.

¹³ Podaję za Piotrowską, *Proces decyzyjny...*, s. 61.

NAWIĄZANIA WEWNĄTRZTEKSTOWE

W niektórych tekstach literackich można zauważyć repetycję pewnych mikrofigur semantycznych (identycznych syntagm leksykalnych). Nawiązania wewnątrztekstowe niejednokrotnie stają się osią interpretacyjną (i konstrukcyjną) utworu. Ich paralelizm leksykalny stanowi podstawę do interpretacji i oceny działań bohaterów, a nawet decyduje o wymowie całego utworu¹⁴. Innymi słowy, byłyby to swoiste „słowa-klucze” niezbędne do odkodowania głębokich znaczeń tekstu. W *Smudze cienia* wspomnianą iteratywność odnotowujemy w przypadku, między innymi, takich leksemów, jak: „shadow line”, „bottles” oraz grupa wyrazów budująca poetykę opisu zdarzeń nadnaturalnych (wyróżnilibyśmy tu przede wszystkim „ghost” wraz z pochodnymi, „haunt”, „joke” wraz z synonimami „trick”, „devil”, „higer/infernal/evil powers”, „death”. Występują one w obrębie całego tekstu¹⁵.

Analizując wspomniane syntagmy, wykorzystamy koncepcję asocjemi zaproponowaną przez Annę Bednarczyk dla opisu jednostki przekładu (najmniejszej przekładalnej części tekstu)¹⁶. Byłaby to taka najmniejsza jednostka tekstu źródłowego, która może wywołać skojarzenia i powinna otrzymać w tekście docelowym równie asocjacyjny ekwiwalent¹⁷.

SHADOW-LINE

Zacznijmy od najważniejszego wyrażenia, w moim przekonaniu formułującego oś interpretacyjną utworu i stawiającego podwaliny pod całą poetykę snu i odrealnienia zdarzeń, a mianowicie „shadow-line”¹⁸. Ciężar gatunkowy tego leksemu jest o tyle większy od pozostałych intratekstualnych nawiązań, iż pojawia się on już w tytule¹⁹. Z pewnością określenie to stanowi mikrofigurę, która scala całą książkę, nadając jej spójność ideową. Pojawia się w różnych konfiguracjach, mieniąc się znaczeniami, poszerzając w ten sposób pole asocjacyjne.

¹⁴ Do takich wniosków dochodzą D. Urbanek i U. Dąbska-Prokop po analizie porównawczej *resp. Mistrza i Małgorzaty (Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Trio 2004, s. 165–185) i *Małego Księcia. (Tłumaczkanibal? [w:] M. Filipowicz-Rudek et al. (red.), Między oryginałem a przekładem, t. III, Kraków: Universitas 1997, s. 73–76).*

¹⁵ Ze względu na ograniczone ramy tego szkicu nie będziemy zajmować się repetycją mikrofigur występującą w obrębie poszczególnych rozdziałów.

¹⁶ A. Bednarczyk, *Wybory translatorskie*, s. 47–51. Tamże szczegółowe rozważania nad jednostką przekładu.

¹⁷ A. Bednarczyk, *Wybory translatorskie*, s. 50, 67.

¹⁸ W niniejszym szkicu korzystam z wydania *Shadow-Line* w serii Oxford World's Classic, Oxford: OUP 2003, ed. J. Hawthorn. Odtąd stosuję skrót JC.

¹⁹ O specyfice przekładu tytułów zob. J. J a r n i e w i c z, *Przekład tytułu: między egzotyką a adaptacją* [w:] W. Kubiński et al. (red.), *Przekładając nieprzekładalne I*, Gdańsk: Wyd. UG 2000, s. 477–483, K. F. R u d o l f, *O przekładalności tytułów* [w:] *Przekładając nieprzekładalne I*, s. 485–489.

Oczywiste jest, że dla zaistnienia w świadomości odbiorcy przekładu jako nawiązanie wewnątrztekstowe, asocjema ta musi występować w identycznej lub paralelnej formie sygnalizującej odniesienie do frazy wyjściowej.

Badając odtworzenie poszczególnych mikrofigur, będziemy postępować wedle tego samego schematu. Po pierwsze ustalimy, gdzie dana asocjema występuje w tekście angielskim oraz w jakich kombinacjach, następnie jakie wywołuje asocjacje w oryginale (i czy zmienia asocjacyjność w poszczególnych wariantach), by na końcu przyrzeć się występowaniu tej frazy w przekładach. Dla przejrzystości wywodu występowanie mikrofigur w oryginale i w przekładach najpierw przedstawimy w formie tabelarycznej.

Conrad	Sienkiewiczówna	Szczepański	Chruściel
1. tytuł: Shadow-line	Smuga cienia	Smuga cienia	Smuga cienia
2. dedykacja: have crossed [...] the shadow-line	przekroczyli smugę cienia	przekroczyli smugę cienia	przekroczyli smugę cienia
3. przedmowa: The Shadow-line	_____	Smuga cienia	Smuga cienia
4. shadow-line warning one that...	smugę cienia ostrzegającą... 8	granicy cienia ostrzegającej 12	smugę cienia – ostrzeżenie 9
5. on this side of the shadow-line 31	(którego nie przyćmiła jeszcze smuga cienia) 47	po tej stronie granicy cienia 51	po tej stronie smugi cienia 31
6. a doubtful, massive shadow 64	bezkształtny masywny cień 94	niewyraźny cień 97	bezkształtny masywny cień 58
7. shadow x1 86	ciemny wał chmur 128	cień x2 128, 129	cień x2 76
8. on the other side of the shadow 87	po tamtej stronie cienia 129	po tamtej stronie cienia 130	po drugiej stronie cienia 77

Znaczenie tytułowej smugi cienia jest podane przez Conrada *explicito* w *Przedmowie autora*: „Początkowo celem tego utworu było przedstawienie pewnych wydarzeń, które powiązane były z przejściem od okresu niefrasobliwej i płomiennej młodości do bardziej świadomego i cierpkiego stadium dojrzalszego życia” (ECH 4). I takie znaczenie funkcjonuje w dedykacji i pierwszym rozdziale. Lecz wraz z rozwojem opowieści stopniowo poszerza się pole asocjacyjne i narasta ogólniejsze, bardziej symboliczne rozumienie cienia – nie tylko jako momentu próby, przekroczenia rubikonu i osiągnięcia świadomej dojrzałości, ale jako wymiaru ludzkiego doświadczenia – jak żyć w ogóle²⁰. Na zwiększenie za-

²⁰ J. Lothe, *Conrad's Narrative Method*, Oxford: OUP 1991, s. 126.

kresu skojarzeń wpływają częściowe modyfikacje tego wyrażenia: ewoluuje ono bowiem poprzez paralelne frazy „on *this* side of the shadow–line” (po *tej* stronie smugi cienia) i „on *the other* side of the shadow” (po *drugiej* stronie cienia) do całkowitego rozbicia syntagmy i użycia pojedynczego leksemu „cień”.

Jeżeli chodzi o paralelne frazy, należy podkreślić, że druga fraza, choć zwodniczo analogiczna, jest jednak bardziej ogólna z powodu redukcji związku frazeologicznego „smuga cienia” do samego „cienia” tylko. Z początkowej jednostki leksykalnej pozostaje jedynie *shadow*. Funkcjonuje ona na zasadzie opozycji do *tamtej* strony cienia. Pole semantyczne poszerza w taki sposób, iż wywołuje u odbiorcy asocjacje związane ze sferą cienia, a więc i krainą cienia. Jest to podbudowane rozwijającą się poetyką utworu, gdzie z narastającą natarczywością pojawiają się obrazy choroby, śmierci, zjawisk nadnaturalnych (duchów i oddziaływania pomiędzy światami żywych i umarłych). Mitologiczna kraina cienia to świat niewidzialnych zmarłych. Brytyjscy Conradyści zwracają uwagę także na biblijne konotacje tej frazy²¹, twierdząc, że na zasadzie analogii do starotestamentowej doliny cieni, „druga strona cienia” to sytuacja graniczna, przestrzeń śmierci, w którą wstąpiło całe pokolenie Borysa Conrada w czasie I wojny światowej. Pozostajemy więc ciągle w kręgu skojarzeń związanych z przechodzeniem na drugą stronę, przekraczaniem ludzkiej egzystencji, granicy dzielącej ten wymiar od wymiaru pozaziemskiego²². Ponadto akcentując drugi człon wyrażenia „shadow–line” – możemy go odnieść do linii (południka)²³ wyznaczającej szerokość geograficzną, na której leżą zatopione zwłoki kapitana.

Dodatkowo pierwszy element analizowanej syntagmy – *shadow* funkcjonuje też jakby osobno, można odnieść wrażenie, iż kontrastuje wręcz z poprzednim zastosowaniem. Użyty jest bowiem do opisu fizycznych warunków geograficznych, takich jak cień chmur czy cień lądu. Ale czy rzeczywiście jego funkcja jest zupełnie niezależna od wspomnianych nadnaturalnych skojarzeń? Wedle Jacoba Lotha, autora wnikliwej monografii o stylach narracyjnych Conrada, zastosowanie słowa cień do rejestracji otaczającej narratora przestrzeni przenosi rozważania z wąskiej jednostkowej perspektywy doświadczenia młodego człowieka na ogólną płaszczyznę niepokojów egzystencjalnych: jak żyć w ogóle²⁴.

Shadow–line – kontur cienia, wyrażenie paradoksalne, cień bowiem nie ma określonego konturu, jest rozmyty, trudno jednoznacznie obramować sferę cienia i odkreślić przestrzeń światła. I tak jest też w utworze Conrada. Pisarz pokazuje,

²¹ Psalm 24: “though I walk through the valley of the shadow of death, I will fear no evil, for you are with me”). Cf. C. Watts, *The Deceptive Text: An Introduction to Covert Plot s and Textual Narratives*, Brighton: Harvester 1984, s. 98.

²² Podobną metaforę stworzył A. Tennyson w wierszu *Crossing the Bar* (*Poprzez pas mielizn, tłum S. Barańczak*). Nie jest to jednak “crossing the shadow–line” (przekraczanie smugi cienia) ale “crossing the bar” (wyptywanie z przystani na pełne morze).

²³ W języku angielskim używamy leksemu *line of longitude* (wymienne z *meridian* – południk), a więc skojarzenie to jest oczywiste.

²⁴ J. L. Othe, *Conrad's Narrative Method*, s. 126.

iż nie wiadomo kiedy przekracza się granicę między młodością a dojrzałością. W rzeczywistości tak jak z przejściem z cienia do światła trudno precyzyjnie wyznaczyć ten moment, tak i z wkroczeniem w dojrzałość nie jest to świadome przekraczanie bariery wiekowej. Możemy zdawać sobie sprawę, że ta chwila się zbliża, jednak dopiero po przeżytych doświadczeniach uzmysławiamy sobie, że zakończył się pewien etap. Ową nieokreśloność można także odnieść do granicznej sytuacji śmierci, którą także, jak wspomnieliśmy wcześniej, *shadow-line* konotuje. I to doświadczenie wymyka się świadomej analizie człowieka. Jest to sytuacja graniczna²⁵ czy tajemnica²⁶ i człowiek przeczuwa ten moment, ale pozostaje tylko w oczekiwaniu, bo niemożliwe jest danie osobistego świadectwa.

Należało więc przełożyć tytuł tak, by mógł on być odbierany i dosłownie, i metaforycznie, by mógł ewoluować w swej formie i wyzwać podobny kontekst asocjacyjny. Jednak przede wszystkim konieczna była konsekwencja w formie asocjacji, niezmiennianie jej w sposób istotny, by umożliwić czytelnikowi przekładu stopniowe poszerzanie pola semantycznego. Propozycja Sienkiewiczówny jest chyba trafnym wyborem, ponieważ ze względu na swą metaforyczność zawiera w sobie większość wspomnianych wyżej skojarzeń (prócz jednego związanego z południkiem). Takie rozwiązanie wydaje się optymalne (termin Ziomka)²⁷, ponieważ nie tylko pozwala odbiorcy na odkodowanie „czytelnych znaczeń i skojarzeń, ale pozostawia też w przekładzie pewną przestrzeń wolną od konkretności”²⁸. Niestety tłumaczka nie rozpoznała paralelizmu i kontrastu między frazami nr 5 i 8 „po tej stronie” i „po tamtej stronie”, przekładając syntagmy nie korespondującymi ze sobą wyrażeniami. Zagubiła również metaforyczne znaczenie zbliżającego się huraganu – jako cienia śmierci, i przetłumaczyła to dosłownie jako „wał chmur”.

Asocjacja *smuga cienia* uzyskała status „słów skrzydlatych”, co zostało już omówione przez S. Zabierowskiego w gruntownym artykule opisującym perypetie tego wyrażenia-tytułu²⁹. Zauważmy także, iż tytuł ten może być przykła-

²⁵ K. Jaspers następująco definiuje sytuacje graniczne: „Sytuacjami granicznymi nazywam to, że stale znajduję się w jakichś sytuacjach, że nie mogę żyć bez walki i cierpienia, że biorę na siebie winę i nie mogę tego unikać, wreszcie, że muszę umrzeć. Sytuacje graniczne nie zmieniają się, różnią się jedynie sposobem, w jaki się przejawiają; są one w odniesieniu do naszego bytu empirycznego ostateczne. Nie da ich się przeniknąć poznawczo: empirycznie nie widzimy już poza nimi nic innego. Są jak mur, o który uderzamy, o który się rozbijamy. Nie potrafimy ich zmienić, lecz jedynie naświetlić [...]. Granica oznacza: istnieje coś innego, ale zarazem: to coś innego nie istnieje dla świadomości empirycznej. (K. Jaspers, *Sytuacje graniczne* [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa: Wiedza Powszechna 1978, s. 187–188).

²⁶ G. Marcel, *Dziennik metafizyczny* [w:] *Być i mieć*, tłum. D. Eska, Warszawa: PAX 1998, s. 12.

²⁷ J. Ziomek, *Przekład – rozumienie – interpretacja* [w:] J. Sławiński et al., *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*, Warszawa 1979, s. 53.

²⁸ A. Bednarczyk, *Wybory translatorskie*, s. 46.

²⁹ S. Zabierowski, *Granica (czy smuga) cienia* [w:] L. Zwierzyński (red.), *Granica w literaturze*, Katowice: Wyd. UŚ 2004, s. 313–325.

dem tzw. „słowa wspólnego” serii przekładowej³⁰. W serii nie chodzi bowiem, aby przekładać wszystko od nowa inaczej, ale by korzystać z rozwiązań poprzedników.

Przejdźmy do kolejnej polskiej wersji *Smugi cienia*. Szczepański jako tłumacz przeprowadził własną interpretację utworu i dokonał konkretyzacji tytułowej frazy tylko jako momentu próby i końca wieku młodzieńczego. W wypadku powyższej interpretacji, jedynie słowo *granica* oddaje, wedle Szczepańskiego, to znaczenie. Szczepański objaśnia swe wybory w przedmowie: „Tytuł tej powieści stał się przysłowiem, jakkolwiek jego tłumaczenie nie jest całkiem dokładne. Raczej «granica cienia» niż «smuga». Ale i tak, kiedy mówimy «smuga cienia» wiadomo, że chodzi o granicę między młodością a wiekiem dojrzałym [...]. W każdym wypadku przejście przez «smugę cienia» oznacza podjęcie odpowiedzialności”³¹. I właśnie w tym cały szkopuł, że nie tylko! Szczepański zawężył interpretację tytułowego wyrażenia do jednego znaczenia. Stanowi to przejaw nadinterpretacji, czyli narzucania odbiorcy wyłącznie jednego odczytania i zamykania dostępu do innych sensów³². Fraza *shadow-line* jest syntagmą niejednoznaczną i zadaniem tłumacza jest wydobyć tę niejednoznaczność. Jak sądzi Wawrzyniak, „uchwycenie przez translata tylko jednego sensu tam, gdzie zachodzi swoista nieokreśloność ilości i charakteru sensów, jest aktem winterpretowania w tekst jednoznaczności, a więc aktem chybionym – usuwającym z tekstu wartości sensowne w nim obecne”³³.

Szczepański nosił się z zamiarem zmiany tytułu, co jest przedsięwzięciem bardzo ryzykownym, acz możliwym³⁴. Silny opór czytelników wszelako zmusił tłumacza do rezygnacji z tej propozycji, ale tylko połowicznie. Pozostawił on bowiem tytuł i dedykację w dawnej formie, ale zmienił refleksy tej frazy wewnątrz tekstu. Spowodowało to zakłócenie większości intratekstowych nawiązań. Asocjema „granica cienia” poprzez konkretyzację zawężyła pole asocjacyjne, skutecznie wykluczając zasugerowane powyżej skojarzenia z rzeczywistością nadnaturalną.

³⁰ A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa: PWN 1999, s. 194.

³¹ J. Conrad, *Smuga cienia*, tłum. J. J. Szczepański, s. 1.

³² Por. Z. Wawrzyniak, *Rozumienie i zrozumienie tekstu* [w:] F. Grucza, *Problemy translatoryki i dydaktyki translatorycznej*, Warszawa: Wyd. UW 1986, s. 131–137.

³³ Z. Wawrzyniak, *Rozumienie i zrozumienie tekstu*, s. 133.

³⁴ Takie przypadki miały miejsce już wcześniej w odniesieniu do dzieł Conrada. Przykładowo *An Outcast of the Islands* miał aż cztery tytuły: *Wygnaniec*, *Banita*, *Wykolejeniec*, *Wyrzutek*, *Ukryty sojusznik* zmieniono na *Tajemny wspólnik*, a *Los* na *Gra losu*. Również jeśli chodzi o innych pisarzy dokonywano zmian tytułów, np. E.M. Forster, *Howards End* po raz pierwszy ukazało się jako *Domostwo Pani Wilcox*, a po ekranizacji filmowej wznowienie powieści nastąpiło pod tym samym tytułem jak film *Howards End*. Podobnie rzecz się miała z powieścią K. Ishiguro, *The Remains of the Day*, która wyszła pod tytułem *U schyłku dnia*, a po kinowym sukcesie produkcji *Okruchy dnia*, wydano ją pod zmienionym, filmowym tytułem. W tym przypadku materia jednak była odwrotna. Szczepański próbował zmienić rozpoznawalną frazę, która zakorzeniła się już w polskiej kulturze i zaczęła funkcjonować niezależnie od dzieła, na nieznaną frazeologizm.

Jako słowo wspólne odebrała omawianą asocjemę Ewa Chruściel, przejmując tłumaczenie Sienkiewiczówny i zachowując identyczność leksemu w całym tekście. Tłumaczka poprzez przejście syntagmy „smuga cienia” systemowo nawiązuje do serii, co oznacza, iż „proponowana poetyka przekładu zawiera jakieś elementy tłumaczeń wcześniejszych”³⁵. Legeżyńska stwierdza, że „postęp gwarantowany przez wynalazczość tłumaczy jest w przekładzie do pewnego stopnia kolektywny i nie działa tu (w każdym razie na niższych poziomach stylistycznych) reguła plagiatu”³⁶. Chruściel wykazała respekt wobec tradycji translologicznej. Słusznie, jak sądzimy, tłumaczka rozpoznała tradycję frazy i zrezygnowała z nowego przekładu fraz „ostatecznie spolszczonych i nietykalnych”³⁷. Dostrzegła także wzajemne nawiązanie wyrażen nr 5 i 8, które winno się tłumaczyć w tym kontekście jako: „po tej stronie cienia” i „po drugiej stronie cienia”.

BOTTLES

Innym nawiązaniem wewnątrztekstowym budującym poetykę nadnaturalności zdarzeń jest leksem „bottles”, oznaczający w kontekście utworu buteleczki z lekarstwami³⁸. Pojemniki na lekarstwa pojawiają się w kluczowych dla bohatera miejscach. Można zaryzykować twierdzenie, iż odznaczają zwroty akcji, momenty przesilenia. W tych wypadkach medykamenty mają odzarować bieg zdarzeń, zmienić podjęte decyzje. Oczywiście czytelnik zdaje sobie sprawę z absurdalności takiego myślenia. Być może, odbiorca dostrzega ten powtarzalny schemat pojawiania się fiolek z lekarstwami dopiero po zakończeniu całej narracji lub przy powtórnej lekturze. Warunkiem koniecznym, otwierającym również przed odbiorcą przekładu tę ścieżkę interpretacyjną, jest przełożenie nazwy naczynka – *bottles* – zawsze w ten sam sposób.

Pierwszy raz fiołki pojawiają się w momencie niezrozumiałej i nieodwołalnej decyzji narratora, aby porzucić dobrą posadę pierwszego oficera. Wtedy to jeden z marynarzy oferuje mu dwie buteleczki nieznanego lekarstwa, które ma uleczyć rzekomą chorobę oficera, z powodu której, jak przypuszcza mechanik, opuszcza on statek. Problem w tym, że proponowany lek ma usunąć nie fizyczną dolegliwość, ale jak informuje narrator, wewnętrzne znużenie, zniechęcenie. Po raz pierwszy Conrad mruga okiem do czytelnika, biorąc w nawias wagę i sensowność aplikowanego leku. Czytelnik, rozpoznawszy ironię, uśmiecha się do owych magicznych fiolek mających znieść ból istnienia.

³⁵ A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, s. 194.

³⁶ *Ibidem*, s. 195. Niektórzy teoretycy przekładu idą jeszcze dalej i sugerują tworzenie „przekładu syntetycznego” lub „wzorcowego przekładu seryjnego”, który byłby kompilacją najdoskonalszych fragmentów poszczególnych translatów w serii. Por. M. Kisiel, *Polskie przekłady Requiem A. Achmatowej. Uwagi wstępne* [w:] P. Fast, *Przekład artystyczny*, t. 2, s. 42–43.

³⁷ Z. Majchrowski, *Pytania o polskiego Szekspira* [w:] J. Ciechowicz et al. (red.) *Od Shakespeare’a do Szekspira*, Gdańsk 1993, s. 103.

³⁸ Cf. Hawthorn, *Introduction* [w:] J. Conrad, *Shadow-Line*, s. XXX.

Po raz drugi leksem *bottles* użyty jest w stosunku do fiolek z trucizną u stewarda. Choć buteleczki zawierają truciznę (a więc specyfik przeciwny do poprzedniego) to i tym razem efekt ma być ten sam: zastosowanie go ma usunąć problem, którym jest prawdopodobna utrata posady (zagrożenie paralne do poprzedniego, z tą różnicą, że w pierwszym wypadku młody oficer porzucił koję, a w tym przypadku to Steward może zostać usunięty z hotelu za zatajenie polecenia służbowego). Steward już we wcześniejszej narracji przedstawiony jest jako człowiek zastraszonego i nieszczęśliwy (ECh 13). Narrator ukazując kierownika hotelu, posługuje się teriomorfizmem (kozia głowa ECh 16, ścigane zwierzę ECh 23, kundel ECh 31)³⁹ i opisuje jego ruchy niejednokrotnie w kategorii ucieczki zwierzęcia do swej nory. Zarysowuje się analogia między Stewardem i oficerem, którym doskwiera *Existenzangst*.

Ostatni raz kiedy fiołki zostają wspomniane to atak choroby na statku. Tym razem są jednak bardzo pożądanym towarem, bo zawierają chininę, która ma być lekiem na całe zło przyrodzone i nadprzyrodzone. Młody kapitan pokłada irracjonalną nadzieję, iż lekarstwo odczaruje rzeczywistość i poruszy statkiem. I znowu jego naiwność jest zaskakująca... Czytelnik dostrzega w czym rzecz. Nie w chorobie czy w chwilowym braku wiatrów, ale w racjonalnym zderzeniu z przeciwnościami losu. Paradoksalnie, fiołki nie zawierają ani lekarstwa ani trucizny, ale po prostu placebo – proszek wsypany przez starego kapitana, bez działania uzdrawiającego czy trującego – a więc coś pomiędzy dwoma zawartościami wspomnianymi w poprzednich wypadkach. Magiczna moc buteleczek wzięta jest w podwójny nawias ironii. Po pierwsze, młody kapitan wierzy w zbawienną siłę lekarstwa, które zlikwiduje problemy na statku i morzu (czytelnik zdaje sobie sprawę, że lek nie pomoże młodemu narratorowi zdobyć pewności siebie i doświadczenia potrzebnego na morzu). Na drugim poziomie jest to „magia”, „piekielna sztuczka”, w którą wierzył zmarły kapitan (a także i pierwszy oficer Burns), a która rzekomo przyczyni się do śmierci całej załogi.

Powtórzenie omawianej mikrofigury otwiera pewne ścieżki interpretacyjne, dzięki którym dostrzegamy analogiczne sytuacje, których bohater jest nieświadomy. Mechanik sądził, że jedynym powodem decyzji oficera są fizyczne dolegliwości, nie chciał (czy nie umiał) spojrzeć na postępowanie narratora w szerszym, metafizycznym kontekście, skupił się tylko na fizycznym wymiarze rzeczywistości. W kolejnym wypadku to kapitan nie potrafi dostrzec głębszych implikacji położenia, w którym się znalazł na tym etapie życia: momentu próby, walki z własną samotnością, słabością charakteru przejawiającą się w zniechęceniu, braku działania. Jest to też jego zawołowany sposób na walkę z „nadnaturalnymi okolicznościami”, do których bezpośrednio nie chce się przyznać. Jednak

³⁹ Taki typ przedstawiania postaci u Conrada wywodzący się z tradycji romantycznej dostrzegł K. Wyka na podstawie utworu *Siostry* (*Wyspa na polskiej zatoce*, „Twórczość” 1964, nr 10, s. 90–102).

w momencie przemęczenia i słabszej kontroli nad wypowiedzanymi sądami zaczyna operować językiem Burnsa i *explicite* mówi o demonie zarazy na statku.

Reasumując, omawiane nawiązanie semantyczne pełni kilka funkcji w oryginale: buduje ironię, stwarza dystans między percepcją zdarzeń przez bohaterów a wiedzą czytelnika, jest elementem składowym poetyki nadrealności zdarzeń.

Conrad	Sienkiewiczówna	Szczepański	Chruściel
two bottles 6	dwie butelki tego lekarstwa 11 (doprecyzowuje)	dwie flaszki 17	dwie butelki tego lekarstwa 11 (doprecyzowuje)
little bottles 32	najrozmaitsze flaszeczki 49	flaszeczki 53	leki [...] w buteleczkach 32 (doprecyzowuje)
five bottles 66, bottles 73x2, 77	lekarstwo w pięciu okrągłych stojach 96 czworograniastych butelek 96 sój 107x4 112,114x2 butelki 114	pięć okrągłych, jednakowych stojów 99 kanciaste flaszki 99 sój x2 109 słoik 110 słoje 115	kanciaste flaszki pięć flaszek 59 nowa flaszka 65 upuściłem butelkę 65 trzecią butelkę 65 butelki 68 flaszki 69

Z powyższego zestawienia możemy odnotować, że po pierwsze niektórzy tłumacze doprecyzowują znaczenie oryginału. Conrad celowo używa ogólnej asocjacji *bottles*, tak aby mogła ona funkcjonować w różnych złożeniach (lek bądź trucizna). Natomiast Sienkiewiczówna i Chruściel doprecyzowują leksem przez modyfikatory: „tego lekarstwa”, „leki”, „lekarstwo”. Byłby to więc, wedle terminologii zaproponowanej przez Wawrzyniaka, akt interpretacji „chybiony” – „abolujący”, tzn. usuwający części sensów lub znaczeń zawartych w tekście oryginału⁴⁰. Tłumacze dookreślają celowo wieloznaczne obrazy w oryginale poprzez konkretyzację⁴¹.

Po drugie, tłumacze nie zachowali konsekwencji w przekładzie leksemu *bottles*. Mniej istotne jest to czy użyto słowa butelka, czy sój⁴²; wydaje się, że deminutiva byłyby jak najbardziej akceptowalne: buteleczka, słoik. Najistotniejsze jednak jest tu powtórzenie semantyczne ustanawiające znaczący paralelizm strukturalny⁴³, budujące tekstowe powiązania i otwierające interpretacyjne możliwości. Żaden z tłumaczy, jak widzimy, nie rozpoznał tej mikrofigury i nie od-

⁴⁰ Z. Wawrzyniak, *Rozumienie i zrozumienie tekstu*, s. 43.

⁴¹ Por. omówienie techniki konkretyzacji na przykładach tłumaczenia poezji u A. Bednarczyk, *Wybory translatorskie*, s. 182–189.

⁴² Raczej nie flaszka ze względu na pole asocjacyjne wspólne z żargonem gminnym (flaszka wódki).

⁴³ Cf. J. Hawthorn, *Introduction*, s. XXX.

tworzył w przekładzie sieci intratekstualnych nawiązań, dlatego też ta ścieżka interpretacyjna jest niedostępna dla polskiego odbiorcy.

JĘZYK OPISU ZDARZEŃ NADNATURALNYCH

Ostatnie z globalnych powiązań stanowią asocjemy budujące pole skojarzeń związanych z motywem „zdarzeń nadnaturalnych”. Ten typ nawiązań wewnątrztekstowych jest niezwykle złożony. Po pierwsze, ze względu na swą niejednorodność – wiele różnych leksemów składa się na generalne pole skojarzeniowe dotyczące zjawisk nadprzyrodzonych. Po drugie, wypowiedzi samego autora zdają się zaprzeczać identyfikowaniu takiego pola skojarzeniowego w utworze⁴⁴, a co za tym idzie sensowności wyszukiwania poszczególnych nawiązań. Wydaje się jednak, że oba problemy mogą znaleźć swe rozwiązanie. Zaczniemy od drugiej wątpliwości. Conrad w odpowiedzi na wczesne recenzje dotyczące powieści⁴⁵ stanowczo zaprzeczał w przedmowie autora jakoby jego zamiarem było włączenie elementu nadprzyrodzonego w kreację fikcyjnego świata. Jednak analiza fragmentów, które pisarz wyciął przy kolejnych korektach wskazuje, że okoliczności nadnaturalne wpływające na bohaterów były kilkakrotnie wprost opisywane⁴⁶. Conrad podczas kolejnych korekt, eliminował passusy, które zbyt dosłownie sugerowały działanie sił pozaziemskich. Wydaje się jednak, iż ogólny zamysł zderzenia racjonalnego podejścia do rzeczywistości młodego dowódcy z irracjonalną interpretacją zdarzeń Burnsa splata się nierozzerwalnie z każdym etapem rozwoju fabuły. I choć fragmenty dosłownie odnoszące się do wpływu sił nadnaturalnych można było łatwo usunąć już po napisaniu utworu, to poszczególne drobne referencje występujące na różnych poziomach tekstu czy właśnie jednostki leksykalne nabrzmiałe skojarzeniami (asocjemy), misternie wplecione w narrację, nie mogły zostać wydarte ze skomplikowanej struktury tekstu, nie naruszając przy tym jego koherencji.

Wielu krytyków wskazuje na obecność elementu nadnaturalnego w opowiadaniu, choć różnią się w ocenie jego znaczenia i wagi⁴⁷. Jeżeli chodzi o pierwszą trudność to wynika ona właśnie z omówionej powyżej złożoności i wielopoziomowości odwołań do sfery nadnaturalnej. W jaki sposób przejawia się ten motyw? Przede wszystkim na poziomie interpretacji zdarzeń i języka referującego wypadki na statku, ale także i odniesień intertekstualnych do Shakespeare’a i Coleridge’a,

⁴⁴ Trzeba jednak pamiętać, jak zwodnicze (zawężające, upraszczające) bywały komentarze Conrada zawarte w przedmowach do własnych utworów dodawanych po latach. Cf. J. Hawthorn, *Introduction*, s. XXXI.

⁴⁵ Por. recenzje *Shadow-Line* w N. Sherry (red.) *Conrad. The Critical Heritage*, London and Boston: Routledge and Kegan 1973, s. 307, 308, 310.

⁴⁶ Fragmenty usunięte podaje J. Hawthorn, *Explanatory notes*, s. 113–129.

⁴⁷ J. Lothe, *Conrad's Narrative Method*, s. 128; C. Watts, *Metaphysical Plots* [w:] *The Deceptive Text*, s. 91–95; L. Davies, *Uncanny Conrad*, „Leviathan. A Journal of Melville Studies” 2008:2, s. 5–6.

które zostały omówione w innym szkicu⁴⁸. Tutaj zajmiemy się asocjencjami, które wywołują skojarzenia ze światem pozaziemskim, a mianowicie: *ghost* (i pochodne: *ghostly*), *ghastly*, *spectral*, *haunt*, *skeleton*, *devil*, *death*, *fiendish/dirty joke/trick*, *infernal powers*. Zadaniem tłumacza jest znalezienie takich adekwatnych na poziomie asocjacyjnym odpowiedników, aby polski odbiorca mógł również odczuć ową nadnaturalną aurę spowijającą ciąg zdarzeń. Ze względu na obszerność tych nawiązań przeanalizujemy wybrane syntagmy w rozdziałach II, III, IV i V.

W rozdziale II Conrad wprowadza sugestie co do fatum, czy pozaziemskich sił sterujących losem narratora. W tym rozdziale narrator nieświadomie używa pewnych porównań odrealniających naturalny przebieg zdarzeń, co okaże się proleptyczne w stosunku do rozwoju akcji w rozdziałach III, IV i V. Bohater przedstawia siebie jako ducha, a potem w tych kategoriach widzi swój statek. Odbiorca podczas pierwszej lektury może nie odczytać tych porównań jako znaczące, ale cofając się w czasie lektury lub ponownie czytając opowieść, odkrywa

Conrad	Sienkiewiczówna	Szczepański	Chruściel
1. What ghosts we must have been to him! 29	Byliśmy dla niego materiałem do sporządzania akt, rodzajem symbolów czy widm [...] 44	Czymże, jak nie zjawami, byliśmy dla niego wszyscy? 48	Czymże jeśli nie zjawami byliśmy dla niego. 30
2. As if I had been specially destined for that ship I did not know, by some power higher than the prosaic agencies of the commercial world. 30	Zdawało mi się, że zostałem przeznaczony na komendanta [...] przez jakąś nieznaną siłę, wyższą od wszelkich urzędów i agencji handlowych.	jak gdybym został specjalnie przeznaczony [...] przez jakąś siłę wyższą niż prozaiczne moce naszego handlującego świata 51	[...] utwierdziła mnie w poczuciu, że ten statek był mi przeznaczony przez siły wyższe niż zwykłe moce tego handlowego świata 31
3. <i>ghostly steamer</i> 38	statek jak białe, fantastyczne widmo 57	u burty białego jak zjawy parowca 61	białego jak zjawy parowca 37
4. The gang of coolies was less substantial than the stuff dreams are made of ⁴⁹ . 42	postacie żółtych tragarzy [...] wydawały mi się mniej 'materialne' od widziadeł nasuwanych przez wyobraźnię 62	gromada żółtych kulisów [...], była mniej rzeczywista niż tworzywo moich marzeń 67	tragarze byli bardziej nierealni od materii, z której są utkane sny 40

⁴⁸ A. Adamowicz-Pośpiech, *Historyczne uwarunkowania intertekstualności w przekładzie (na podstawie „Smugi cienia” Conrada)* [w:] P. Fast, *Historyczne oblicza przekładu (w przygotowaniu)*.

⁴⁹ Pomijam w tym szkicu intertekstualny charakter tego zdania.

ich proleptyczny charakter. Dobrze więc byłoby, aby ta możliwość zaistniała także dla odbiorcy sekundarnego.

Na podstawie powyższych wybranych fragmentów sygnalizujących subtelnie na możliwość działania mocy nadnaturalnych, czy sugerujących istnienie innego wymiaru rzeczywistości, widzimy, że tłumacze rozpoznali istotę porównań i efekt asocjacyjny jest podobny. Jedynie Sienkiewiczówna rozmyła eksklamatywny

Conrad	Sienkiewiczówna	Szczepański	Chruściel
floating grave 75	statek przemieniony w pływający cmentarz 111	że jest on pływającym grobowcem 112	statek [...] jako pływający grób 67
deadly trick 76	piekielnego figla 112	piekielny kawał 114	piekielny kawał 68
infernal powers 77	do krośset tysięcy diabłów 113	do diabła 114	do diabła 68
fiendish joke 77	piekielny żart 113	piekielny żart 114	szatański żart 68
dirty trick 78	szkaradny figiel 114	podła sztuczka 116	podła sztuczka 69
death haunted command 80	oddano mi komendę nad tym strasznym, upiornym statkiem 119	zwabiony zostałem w pułapkę tego okropnego, nawiedzzonego śmiercią dowództwa 120	zostałem zwabiony w pułapkę tego nawiedzzonego śmiercią dowództwa 71
haunted visions 84	dość miałem własnych przywidzeń 124	miewałem wizje 125	ponure wizje nawiedzające mnie 74
case of possession	opętanie 125	przypadek opętania 126	opętanie 75
fever-devil x2 85	zaraza piekielna x2 126	diabeł malarii x2 127	demon zarazy x2
I had been standing [...], overcome by the evil spell 86	jakiś zły urok zdawał się trzymać mnie w swej mocy 128	memu porażonemu złym czarem ciała 128	stałem zapatrzony gdzieś w dal [...] jakby spętany złym zaklęciem 76
ghostly	'z innego świata' 129	niesamowite wrażenie 129	nierzeczywiste 77
bunch of ghosts 90	wiązka bezcielesnych duchów 132	gromadka duchów 133	kilka zjaw 79
Those men were ghosts of themselves. 90	podobniejsi byli do własnych duchów 132	byli już tylko własnymi duchami 133	przypominali duchy 79

i krótki komentarz kapitana (nr 1) o zjawach poprzez dodanie niewystępujących w oryginale określeń. Gubi w ten sposób kategoryczność i trafność zdefiniowania sytuacji, która wydaje się sprawdzać w dalszych rozdziałach, kiedy to kapitan wyobraża sobie swój statek jako widmo, latający Holender, z załogą duchów. Po przez dodanie dwóch kwalifikatorów („materiałem do sporządzania akt”, „rodzajem symbolów”) niweluje dosadny i złowróżbny wymiar wypowiedzi kapitana.

Natomiast rozdziały III, IV i V obfitują już w dosłowne odniesienia do wpływów pozaziemskich, dominuje tu skojarzenie ze złymi siłami, piekielnymi mocami, ale i powtarza się wielokrotnie obraz statku-widma oraz metafora piekielnego żartu.

Niezależnie od modyfikacji cząstkowych, całościowa prezentacja fabuły w konwencji poetyki zdarzeń nadnaturalnych została, jak się wydaje, zachowana, a przez to asocjacyjność tekstu sekundarnego pozostaje zbliżona do asocjacyjności oryginału.

Seryjność tłumaczeń *Smugi cienia* pociąga za sobą wiele ważnych konsekwencji. Po pierwsze, tworzy swoisty system literatury tłumaczonej (dla tej jednej powieści), która wpływa i zmienia kulturę przyjmującą⁵⁰. Po drugie, obnaża niestabilność pozornie trwałego i nienaruszalnego „kanonu” (gdzie dzieła raz przetłumaczone zdają się być niezmiennymi i raz na zawsze ustalonymi „klasami”, o których wiemy już wszystko)⁵¹. Po trzecie, każdy przekład jest interpretacją⁵², kolejne tłumaczenia otwierają więc nowe ścieżki interpretacyjne, gdyż różni tłumacze w odległych od siebie okresach inaczej akcentują i rozwiązują problemy translacyjne, a przede wszystkim dokonują różnych interpretacji tekstu prymarnego, ponieważ uwarunkowani są odmienną świadomością kulturową. Po czwarte wreszcie, każde nowe tłumaczenie oświetla oryginał pod innym kątem, dając mu jakby nowe wcielenie⁵³. Z pewnością więc czytając różne wersje tej samej powieści pogłębiamy nasze rozumienie Conrada.

⁵⁰ I. Even Zohar, *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim* [w:] *Współczesne teorie przekładu*, s. 195–204 oraz G. Toury, *The Notion of 'Assumed Translation' – An Invitation to a New Discussion* [w:] H. Bloemen et al. (eds.), *Letterlijkheid, Woordelijheid*, Antwerpen: Fantom 1995, s. 135–147.

⁵¹ Por. S. Bassnett et al. (eds.), *Constructing Cultures*, Clevedon: Multilingual Matters 1998, s. 135.

⁵² W. Soliński, *Przekład artystyczny a kultura literacka*, Wrocław: Wydawnictwo UW 1987, s. 58.

⁵³ W. Benjamin, *The Task of the Translator* [w:] Venuti, *The Translation Studies Reader*, s. 16–17.

Agnieszka Adamowicz-Pośpiech

INTERTEXTUAL REFERENCES IN POLISH TRANSLATIONS OF
JOSEPH CONRAD'S *THE SHADOW LINE*

Summary

This article analyzes some elements of three Polish translations of Joseph Conrad's *The Shadow-Line*, made by Jadwiga Sienkiewiczówna (1925), Jan Józef Szczepański (1973) and Ewa Chruściel (2001). This is not a comprehensive evaluation of the merit of each translation, but rather a comparison of strategies used to resolve difficulties posed by certain points in the original text by translators who represent three markedly different generations of Polish writers/readers of the 20th century. The main focus is on recurrent textual references (semantic iteratives) which highlight the interpretative (and structural) backbone of a literary work. In other words, they function as key words, which are indispensable for the decoding of the deeper meaning of the text. In *The Shadow-Line* the catalogue of such iteratives includes the following lexemes: 'shadow line', 'bottles', and a group of words, used in descriptive passages, which evoke the supernatural and its peculiar operations, i.e. 'ghost' and its derivatives, 'haunt', 'joke' and its synonyms (eg. 'trick'), 'devil', 'higher/infemal/evil powers', and 'death'.