

**Małgorzata Kodura**

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej  
w Krakowie

malgorzata.kodura@uken.krakow.pl

ORCID: 0000-0002-7307-409X

## WZORY DZIEWIARSKIE JAKO TŁUMACZENIE INTERSEMIOTYCZNE

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/RP.2025.007>

---

**Zarys treści:** Artykuł analizuje wzory dziewiarskie jako formę komunikacji intersemiotycznej, traktując dziewiarstwo jako dziedzinę na styku języka, obrazu, kodu operacyjnego i praktyki rękodzielniczej. Wzory rozpatrywane są jako system znakowy funkcjonujący w trzech komplementarnych formach zapisu: graficznej, symbolicznej i językowej, z których każda wymaga odmiennych kompetencji interpretacyjnych. Analiza studium przypadku swetra aran ukazuje, w jaki sposób narracje historyczne i kulturowe przypisane wzorom wpływają na ich odbiór i przekład. Artykuł wskazuje, że materialna realizacja wzoru stanowi finalny etap translacji, w którym abstrakcyjny zapis zostaje zmateriowany jako obiekt funkcjonalny i kulturowy.

**Słowa kluczowe:** przekład intersemiotyczny, proces przekładu, multimodalność, dyskurs proceduralny

---

### Wprowadzenie

**W**zory dziewiarskie, kojarzone przede wszystkim z robótkami ręcznymi i sferą zainteresowań hobbistycznych, stanowią bogaty obszar do analizy semiotycznej oraz translatorycznej. Struktura wzorów często opiera się na systemach znakowych, które funkcjonują równolegle w formie schematów graficznych, zapisów symbolicznych oraz opisów językowych.

Każdy z tych zapisów przedstawia odmienny sposób kodowania informacji, lecz wszystkie prowadzą do tego samego rezultatu w postaci materialnego obiektu, np. swetra, szala czy rękawiczki. Z tego względu można uznać, że wzory dziewiarskie stanowią przykład tłumaczenia intersemiotycznego, rozumianego za Jakobsonem (1959) jako przekład między różnymi systemami znaków, w tym pomiędzy językiem naturalnym a reprezentacjami pozawerbalnymi. Współczesne badania nad przekładem coraz częściej ujmują tekst jako strukturę multimodalną, w której znaczenie powstaje na styku słowa, obrazu i układu graficznego (Adami i Kress 2014; Pârlog 2019: 31). W tym ujęciu przekład nie ogranicza się do transferu między językami naturalnymi, ale obejmuje także zmiany modalności reprezentacji (Kaindl 2013: 262). Wzory dziewiarskie wpisują się w ten model jako teksty hybrydowe, których funkcjonalność zależy od współdziałania warstwy językowej, wizualnej i proceduralnej. W tym sensie wzór dziewiarski można traktować jako multimodalny obiekt, w którym proces przekładu polega na koordynacji i rekontekstualizacji różnych modalności znaczenia, a nie wyłącznie na transferze treści językowej. Ta perspektywa sugeruje, że przekład można rozumieć jako proces zarządzania relacjami między modalnościami znaczenia, ułatwiający przekazywanie wiedzy (Kress 2020: 38–39; 42).

Z perspektywy kulturowej znaczenie wzorów dziewiarskich nie ogranicza się tylko do funkcji instruktażowej. W wielu kulturach struktury spłotów, ozdóbek i kolorów przekazują treści symboliczne, odnoszące się do przynależności wspólnotowej, statusu społecznego czy historii rodzinnej (Jonson 2022: 4). Wzory są zatem interpretowane jako kod kulturowy, który podlega regułom, konwencjom, standardom i wariantom regionalnym, podobnie jak język. Jednocześnie wzory dziewiarskie mogą być analizowane jako instrukcje proceduralne zbliżone do algorytmów, ponieważ ich wykonanie wymaga sekwencyjnych działań, powtarzalnych instrukcji oraz kontroli nad zmiennymi (takimi jak liczba oczek czy napięcie nici). W tym sensie dziewiarstwo wykazuje podobieństwo do programowania, ponieważ sekwencje ściągów mogą zostać opisane jako układy dwustanowe, w których oczko prawe i lewe pełnią funkcję elementów binarnych, analogicznych do wartości 1 i 0 (Walker 2025).

Złożoność wzorów dziewiarskich ujawnia się również w procesie tłumaczenia opisów tekstowych pomiędzy językami naturalnymi, które wymaga nie tylko kompetencji językowych, ale także znajomości terminologii

specjalistycznej, konwencji zapisu oraz różnic pomiędzy standardami stosowanymi w społecznościach dziewiarskich. Tłumacząc wzory dziewiarskie, tłumacz musi pamiętać o funkcjonalnym celu opisu technicznego, co oznacza, że przetłumaczony wzór powinien umożliwić wykonanie konkretnego przedmiotu, a nie jedynie stanowić językowe odwzorowanie tekstu źródłowego.

Pełen proces realizacji wzoru, od schematu graficznego (często powstającego w trakcie pracy projektanta nad rzeczywistym, oryginalnym przedmiotem), przez opis językowy, aż do powstania obiektu materialnego, ilustruje charakterystyczny dla tłumaczenia intersemiotycznego przejściowy charakter znaku, który w procesie tłumaczenia zmienia swój status i funkcję. Wyrób dziewiarski powstały w efekcie tłumaczenia wzoru może być traktowany jako materialna realizacja przekładu, odbierana nie tylko wzrokiem, ale również dotykiem, pełniąc przy tym funkcję użytkową.

Celem niniejszego artykułu jest pokazanie, że wzory dziewiarskie nie są jedynie instrukcjami technicznymi, lecz złożonymi systemami znaków, które można analizować w perspektywie semiotycznej i translatorycznej. Wzory dziewiarskie są przedstawione jako szczególny przypadek procesu tłumaczenia między różnymi modalnościami reprezentacji oraz praktykami wykonawczymi. Omówiony zostanie status wzoru jako kodu, potencjał algorytmiczny sekwencji ściegów, specyfika tłumaczenia wzorów na języki naturalne oraz rola gotowego artefaktu dziewiarskiego jako materialnego odpowiednika tekstu.

Współczesne przekładoznawstwo coraz częściej ujmuje tłumaczenie nie jako transfer stabilnej treści między językami, lecz jako proces negocjowania znaczeń w obrębie sieci znaków, mediów i praktyk kulturowych (Boria i Tomalin 2020: 8). W tym ujęciu tekst przestaje być wyłącznie strukturą językową, a staje się układem relacji intersemiotycznych i intertekstualnych (Bennett 2019: 1–2), których interpretacja zależy od kompetencji odbiorcy. Tłumaczenie wzorów dziewiarskich ujawnia tę logikę w sposób szczególnie wyraźny: translacja obejmuje jednocześnie odkodowanie zapisu, adaptację procedur działania oraz wpisanie tekstu w istniejącą tradycję instrukcji i konwencji dotyczących wykonania danego przedmiotu. W tym przypadku przekład nie jest rozumiany jako odrębny akt językowy, lecz jako proces performatywny, którego pełna realizacja następuje dopiero w materialnym efekcie działania.

## 1. Wzory dziewiarskie jako kod i system znaków

Wzory dziewiarskie funkcjonują równocześnie jako instrukcja wykonania i struktura semiotyczna. Ich podstawą jest sposób zapisu sekwencji działań, które muszą zostać zrealizowane kolejno przez wykonawcę, aby uzyskać określony efekt wizualny i strukturalny w postaci dzianiny. Zapis ten może przyjąć kilka form: schematu graficznego, zapisu symbolicznego (literowo-skrótowego) lub pełnego opisu językowego. Każda z tych form stanowi odmienny sposób kodowania informacji, operujący na innych typach znaków i odwołujących się do różnych kompetencji odbiorcy. Schemat graficzny przekazuje informacje poprzez obraz i relacje przestrzenne, zapis skrótowy wymaga znajomości konwencji oraz specjalistycznej notacji, natomiast opis językowy odwołuje się do kompetencji rozumienia poleceń i instrukcji werbalnych. Pomimo różnic w formie wszystkie te reprezentacje odnoszą się do tego samego obiektu realizowanego w praktyce.

Symboliczny zapis wzorów, oparty na skrótach literowych i liczbowych, powstał w odpowiedzi na potrzebę kompaktowości i ekonomii zapisu. W języku angielskim system ten jest silnie znormalizowany (np. *K1*, *ssk*, *K1*, *K2tog*, *4 sts*, *YO*), natomiast w języku polskim można zauważyć większe zróżnicowanie zależne od autora wzoru, sposobu redagowania czy wymogów wydawnictwa. Odbiorca wzoru musi więc znać odpowiednie konwencje zapisu, aby poprawnie odtworzyć zamierzony efekt. W tym sensie wzory dziewiarskie można traktować jako specjalistyczny system językowy, którego opanowanie wymaga zarówno kompetencji teoretycznych, jak i praktycznych.

Pełny opis językowy wzoru stanowi odmienny sposób kodowania, zbliżony do instrukcji technicznych czy opisów procedur wykonawczych stanowiąc dyskurs proceduralny (Longacre 1996: 9), (Eiríksdóttir i in. 2011: 749). Tego typu zapis jest bardziej rozbudowany, co umożliwia przekazanie dodatkowych wskazówek dotyczących sposobu prowadzenia włóczki i kontroli jej naprężenia, a co za tym idzie, elastyczności dzianiny, a także wskazanie możliwych trudności czy wariantów realizacji. Charakterystyczna dla tej formy jest syntaktyczna orientacja na działanie poprzez użycie trybu rozkazującego (*zrób*, *powtórz*, *przerób*). W tym przypadku zapis językowy bezpośrednio kieruje działaniem wykonawcy i zakłada jego

aktywny udział w realizacji przekładu, a zapis językowy pozostaje ściśle powiązany z praktycznym działaniem.

Wszystkie trzy formy zapisu (graficzna, symboliczna i językowa) są wzajemnie przekładalne, chociaż każda z nich wymaga innego medium, sposobu postrzegania oraz określonych kompetencji odbiorcy. Ta możliwość przechodzenia między systemami znaków pozwala traktować wzory dziewiarskie jako kody intersemiotyczne, stanowiące nie tylko pomoc w procesie wytwarzania wyrobów dziewiarskich, ale również nośnik znaczeń kulturowych i strukturalnych. Jak zauważa Umberto Eco (1986: 165–188), każdy kod działa poprzez relacje między znakami i konwencjami ich interpretacji. W niniejszej pracy przyjmuje się zatem, że wzór dziewiarski jest czymś więcej niż instrukcją techniczną i stanowi formę zapisu podlegającą procesom translacyjnym między różnymi systemami reprezentacji, co pozwala analizować ją w kategoriach ekwiwalencji, odkodowania i mediacji znaczeń.

## 2. Struktura dzianiny jako przestrzeń kodowania

Wzory dziewiarskie, oprócz funkcji użytkowej i dekoracyjnej, mogą być także nośnikiem informacji ukrytych. Ich struktura opiera się na sekwencjach powtarzających się elementów, które mogą zostać wykorzystane do przekazywania komunikatów niejawnych. Już w tradycjach ludowych wzory na tkaninach, haftach i dzianinach wskazywały na przynależność rodową, stan cywilny czy status społeczny (Barber 1994: 147–149; Turney 2009: 48), co pozwala traktować je jako formę kodu kulturowego. W przypadkach bardziej świadomych i celowych wzór może zostać dodatkowo zaprojektowany w taki sposób, aby ukryć znaczenie możliwe do odczytywania jedynie przez osoby znające odpowiedni klucz interpretacyjny. W tym kontekście dziewiarstwo staje się nie tylko praktyką manualną, lecz także formą zakodowanej komunikacji.

Możliwości te wynikają z regularnej struktury ściegów, zwłaszcza tam, gdzie struktura wzoru opiera się na układzie dwustanowym (np. oczka prawe i lewe czy kontrast dwóch kolorów w technice *fair isle*). Oczko prawe i lewe mogą być traktowane jako dwa różne znaki, które z łatwością przyporządkować można wartościom 1 i 0. W konsekwencji układ ściegów może pełnić funkcję kodu binarnego, znanego z informatyki i elektroniki.

Umożliwia to tworzenie dzianin zawierających informacje zakodowane binarnie, od krótkich komunikatów po bardziej rozbudowane sekwencje. W takim ujęciu wzór dziewiarski staje się materialnym odpowiednikiem zapisu cyfrowego, którego odczyt wymaga odpowiedniej procedury dekodowania. Jest to przykład steganografii, w której informacja zostaje ukryta nie w dodatkowym znaku, lecz w samej strukturze materiału.

Historyczne i współczesne przykłady pokazują, że ta technika może być wykorzystywana świadomie (Fear 2017; Dejene 2025). Możliwość traktowania dzianiny jako nośnika informacji wynika z jej strukturalnej powtarzalności oraz modułowości ściegu, co pozwala wykorzystać ją jako formę zapisu o charakterze sekwencyjnym. W czasach wojen i konfliktów dziewiarstwo było wykorzystywane do przekazania informacji, na przykład poprzez dodanie do pozornie zwykłego wzoru niewielkich odchyłeń czy modulacji rytmu, zrozumiałych jedynie dla wtajemniczonych. W czasie II wojny światowej w niektórych państwach wprowadzano ograniczenia dotyczące przesyłania i publikowania wzorów dziewiarskich, ponieważ obawiano się, że mogą one zostać wykorzystane do przekazywania zaszyfrowanych informacji (Witkowski 2015: 17). Istnieją zapiski historyczne sugerujące, że we Francji i w Belgii kobiety obserwujące ruchy wojskowe przy liniach kolejowych mogły zapisywać sekwencje sygnałów w formie powtarzalnych wariantów ściegu (Fear 2017; Napoleoni 2023: 70–71). Część relacji dotyczących wykorzystania dziewiarstwa jako narzędzia szpiegowskiego ma status przekazów anegdotycznych (Zarrelli 2022), jednak trwałość tych narracji wynika z faktu, że wpisują się one w pracę kobiet w warunkach konfliktu, podważając stereotyp dziewiarstwa jako zajęcia domowego czy hobbistycznego (Kuchera 2018). Oznacza to, że nawet jeżeli skala praktycznego zastosowania dziewiarstwa do przekazywania tajnych informacji była ograniczona, to jednak możliwość ukrycia komunikatu w tkaninie staje się znacząca kulturowo i wskazuje na to, że materiał i praktyka dziewiarska mogą pełnić funkcję komunikacyjną, a nie wyłącznie użytkową czy dekoracyjną.

Rozumienie wzorów dziewiarskich jako kodów steganograficznych otwiera nową perspektywę badawczą, sytuując dziewiarstwo na styku rzemiosła, informatyki i studiów nad komunikacją. W tym ujęciu dzianina może pełnić funkcję medium semantycznego, a dzierganie na drutach staje się formą „zapisu” w materiale. To wykonawca decyduje, czy wzór pozostanie czysto dekoracyjny, czy też będzie przenosił ukrytą informację,

a tym samym określa potencjalnego odbiorcę i sposób odczytu komunikatu. Steganograficzny potencjał dziewiarstwa wskazuje, że nie jest to tylko staromodne hobby, ale może stanowić również formę komunikacji wewnątrz określonych wspólnot, która może przyjmować subtelne lub świadomie zakamuflowane formy.

### 3. Struktura ściegów dziewiarskich a programowanie

Struktura ściegów dziewiarskich opiera się na sekwencyjnym wykonywaniu operacji, co umożliwia opisanie wzoru jako algorytmu, realizowanego krok po kroku. Podstawowe działania, takie jak wykonywanie oczek prawych i lewych (ang. *purl / knit*), funkcjonują jako elementarne instrukcje, z których tworzy się bardziej złożone wzory. W tym ujęciu dzierganie można traktować jako materiałową formę wykonywania kodu, w której struktura produktu wynika bezpośrednio z kolejności operacji. Współczesne wzory dziewiarskie funkcjonują jako procedury operacyjne, których wykonanie wymaga umiejętności śledzenia instrukcji analogicznej do procesu *program tracing* w informatyce (Craig i in. 2012). Wzór nie tylko określa sekwencję działań, ale strukturalnie przypomina kod, oparty na pętlach, warunkach i procedurach. Powtarzające się raporty odpowiadają pętlom, a zmniejszenia i zwiększenia liczby oczek są podobne do instrukcji warunkowych. Dzierwiarka przetwarza określony wzór, interpretując instrukcję w czasie rzeczywistym i przekształcając go w materię.

Podobieństwo dziergania do programowania staje się szczególnie widoczne, gdy wzór jest przedstawiony w notacji skrótowej lub graficznej. Każdy rząd może zostać odczytany jako iteracja, a całość robótki jako przestrzennie rozwijający się kod wykonawczy. Błąd w zapisie lub realizacji wzoru prowadzi do zmiany struktury końcowej, co odpowiada błędom logicznym w kodzie źródłowym. Dlatego wykonywanie robótki na drutach można porównać do procesu debugowania, w którym wykonawca na bieżąco weryfikuje poprawność działania (AlgoCademy n.d.).

Dzierwiarstwo rozwija myślenie algorytmiczne, umiejętność pracy z sekwencją kroków, precyzję operacyjną, rozumienie struktury i zależności przyczynowo-skutkowych, czyli kompetencje niezbędne w pracy programisty (ang. *computational thinking*). Badania nad edukacją konstruktywistyczną wskazują, że praca z materiałami i narzędziami do robótek

ręcznych sprzyja przyswajaniu abstrakcyjnych zasad logiki i algorytmiki poprzez działanie i eksperyment (Dodson-Snowden 2022). Podobne wyniki odnotowano w projektach łączących dziewiarstwo z nauką programowania, w których dzierganie na drutach służyło do intuicyjnego wprowadzania pojęć sekwencji, iteracji, zmiennych i warunków (Sørensen i in. 2022). Poprzez rozwijanie kompetencji obliczeniowych w sposób sensoryczny i kinestetyczny nauka robienia na drutach może pełnić funkcję wprowadzającą do nauki programowania, ucząc logiki działań, zanim nastąpi kontakt z językiem kodowania (Craig i in. 2012), (Sawicki 2017), (Perini 2021).

Warto też zauważyć, że współczesne dziewiarstwo coraz częściej włącza narzędzia cyfrowe, które umożliwiają generowanie wzorów na podstawie danych wejściowych, takich jak obrazy, sekwencje liczbowe czy teksty (Riewe Stevenson i Meakins 2024). Programy do projektowania wzorów działają na zasadzie konwersji informacji wizualnej na siatkę oczek, co dodatkowo podkreśla kompilacyjny charakter dziewiarstwa: dane abstrakcyjne (matematyczne, wizualne lub językowe) przekształcane są w kod operacyjny (schemat), a następnie w fizyczny obiekt (Spencer 2001: 136–144; Kaspar i in. 2021).

#### **4. Intersemiotyczny i interjęzykowy przekład wzorów dziewiarskich**

Tłumaczenie wzorów dziewiarskich między językami naturalnymi stanowi szczególnie rodzaj przekładu użytkowo-specjalistycznego, w którym warstwa językowa bezpośrednio wpływa na możliwość wykonania działań proceduralnych. Specjalistyczny charakter tego typu przekładu wynika z faktu, że instrukcje dziewiarskie funkcjonują w obrębie wspólnot praktyki („communities of practice”, Wenger 1998), posługujących się wyspecjalizowaną terminologią i konwencjami interpretacyjnymi niedostępnymi dla osób spoza danej społeczności. W przeciwieństwie do tekstów literackich czy informacyjnych opis wzoru nie jest jedynie komunikatem o charakterze referencyjnym, lecz pełni funkcję instrukcji wykonawczej. Błąd w tłumaczeniu może skutkować nie tylko zmianą znaczenia lub zmniejszeniem przejrzystości przekazu, ale także nieprawidłowym wykonaniem obiektu materialnego. Tłumacz wzorów musi uwzględniać zarówno warstwę ter-

minologiczną, jak i pragmatyczną, czyli to, czy osoba wykonująca wzór zdoła prawidłowo odtworzyć sekwencję działań.

Istotnym elementem tłumaczenia wzorów jest różnica konwencji notacyjnych stosowanych w języku polskim i angielskim. W tekstach anglojęzycznych dominuje wysoki stopień standaryzacji skrótów, np. *k* = *knit* (oczko prawe), *p* = *purl* (oczko lewe), *yo* = *yarn over* (narzut), dzięki czemu zapis jest zwięzły, lecz wymaga znajomości konwencji ze strony czytelnika. Polskie opisy tradycyjnie odwołują się częściej do pełnych konstrukcji słownych, np. *wykonaj oczko prawe, narzut, przerób trzy oczka razem na prawo*, co czyni tekst bardziej przystępnym dla początkujących, lecz jednocześnie dłuższym i mniej kompaktowym. W przekładzie konieczne jest więc nie tylko przełożenie terminów, lecz także adekwatne dobranie stylu opisu, czyli zwięzły opis powinien zostać przetłumaczony na również zwięzły tekst docelowy, o ile to możliwe, ponieważ w przeciwnym przypadku odbiorca może utożsamić zmianę formy zapisu z różnicą techniczną, co może prowadzić do nieporozumień.

W tłumaczeniu wzorów dochodzi także do konfrontacji dwóch odmian kompetencji: językowej i manualnej. Osoba niepotrafiąca robić na drutach może poprawnie przetłumaczyć terminologię, ale nie rozpozna subtelnych różnic technicznych, takich jak sposób prowadzenia nici w ściągach żakardowych, czy typ naprężenia włóczki wymagany do uzyskania właściwej struktury. Z kolei doświadczona dziewiarka może rozumieć wzór intuicyjnie, lecz mieć trudność w jego precyzyjnym zapisie w języku obcym. W efekcie najbardziej kompetentnym tłumaczem wzorów jest osoba łącząca wiedzę językową z praktyką manualną, co czyni ten obszar tłumaczenia wysoce specjalistycznym (Egle 2021: 109–110).

Ponadto tłumaczenie wzorów dziewiarskich wymaga uwzględnienia różnic materiałowych i standardów narzędziowych, np. rozmiaru drutów czy grubości włóczek dostępnych na danym rynku, a także różnic między systemami miar (metrycznym i amerykańskim). Dlatego tłumacz musi rozstrzygnąć, czy dokonać lokalizacji wzoru (np. dostosować rozmiar drutów i standardów włóczki do norm polskich), czy zachować parametry oryginalne i pozostawić je do interpretacji wykonawcy (co spotyka się bardzo rzadko, ze względu na priorytet funkcjonalności przekładu).

Warto zauważyć, że współczesna praktyka projektowania wzorów dziewiarskich obejmuje nie tylko proces tworzenia prototypu, lecz także etap testowania, którego celem jest sprawdzenie czy zapis instrukcji jest jed-

noznaczny, wykonalny i pozwala na uzyskanie oczekiwanego rezultatu materialnego. Projektanci zatrudniają w tym celu tzw. testerów, którzy wykonują wzór według dostarczonej instrukcji i zgłaszają miejsca wymagające doprecyzowania (Riede 2016: 78–80). Etap ten dotyczy zarówno struktury procedur wykonawczych, jak i warstwy językowej wzoru, co podkreśla, że wzór stanowi tekst funkcjonalny, zależny od umiejętności odbiorcy i przejrzystości kodu.

Wzory dziewiarskie pokazują szczególnie wyraźnie, że ekwiwalencja nie polega wyłącznie na zgodności leksykalnej. Kluczowa jest zgodność funkcjonalna działań, a przekład uznaje się za poprawny, jeśli prowadzi do powstania struktury odpowiadającej wzorowi oryginalnemu. Ocenie podlega nie tyle tekst, ile rezultat działania, co wpisuje analizowany typ przekładu we współczesne koncepcje przekładu jako praktyki osadzonej w środowisku eksperckim oraz do nurtu badań nad ekwiwalencją funkcjonalną.

W przypadku jednoczesnego przygotowywania wzorów na języki obce proces testowania zostaje rozszerzony o udział użytkowników języka docelowego, którzy pełnią funkcję recenzentów językowo-operacyjnych. Ich zadaniem jest sprawdzenie, czy tłumaczenie zachowuje funkcjonalną ekwiwalencję oryginału, a więc czy umożliwia odtworzenie struktury ściegu bez utraty lub zniekształcenia informacji proceduralnych. W niektórych sytuacjach to projektant sprawdza prawidłowość przekładu, wykonując projekt na podstawie przetłumaczonego tekstu (Tunley 2018). Oznacza to, że tłumaczenie wzoru nie może być traktowane jako przekład czysto językowy, lecz jako działanie, które musi uwzględniać specyfikę lokalnych konwencji notacyjnych, typowe praktyki wykonawcze oraz oczekiwania społeczności dziewiarskiej. Redakcja techniczna i testowanie wzorów stanowią integralną część procesu ich publikacji, a współpraca z testerami-użytkownikami języka docelowego jest warunkiem rzetelnego przekładu i zapewnienia odpowiedniej jakości komunikacyjnej wzoru.

W niniejszym artykule termin „przekład” stosowany jest w znaczeniu szerszym, obejmującym również transformacje intersemiotyczne, natomiast termin „tłumaczenie” odnosi się przede wszystkim do operacji między językami naturalnymi. Rozróżnienie to ma charakter analityczny i służy opisaniu wielopoziomowej natury procesu translacyjnego występującego w przypadku wzorów dziewiarskich.

## **Intertekstualny wymiar przekładu wzorów**

W badaniach nad przekładem intertekstualność traktowana jest jako relacja tekstu do innych tekstów i dyskursów warunkujących jego interpretację. Hatim i Mason (2013: 223–224; 238) wskazują, że tłumacz rekonstruuje sieć odniesień kulturowych obecnych w tekście, ponieważ znaczenie powstaje w relacji do wcześniejszych praktyk dyskursywnych, a nie w izolacji.

Wzory dziewiarskie można rozumieć jako teksty silnie intertekstualne: każdy nowy wzór pozostaje w relacji do wcześniejszych schematów, wariantów regionalnych i ustalonych konwencji społeczności praktyków. Przekład wzoru polega więc nie tylko na tłumaczeniu terminologii, ale również na osadzeniu tekstu w intertekstualnej tradycji wzorów funkcjonującej w kulturze docelowej. Intertekstualność ujawnia się także na poziomie praktyki, ponieważ wzory są adaptowane, modyfikowane i reinterpretowane, a tłumacz uczestniczy w procesie negocjowania ich miejsca w nowym środowisku kulturowym.

Analiza wzorów dziewiarskich prowadzi do pytania o granice przekładu: kiedy mamy jeszcze do czynienia z tłumaczeniem, a kiedy już wyłącznie z wykonaniem konstrukcji. W niniejszym artykule wykonanie stanowi końcowy etap procesu przekładu, ponieważ obejmuje interpretację zapisu i jego transformację do innego medium, działania i materii.

## **5. Materialny produkt jako finalny etap tłumaczenia intersemiotycznego**

Proces wykonywania dzianiny na podstawie wzoru można traktować jako sekwencję przekładu między różnymi systemami znaków, zakończoną powstaniem obiektu materialnego. Wzór graficzny, zapis symboliczny lub opis językowy stanowią punkt wyjścia, który zostaje odczytany przez wykonawcę i przełożony na działania manualne, takie jak nabieranie oczek, prowadzenie nici i powtórzenia. Rezultatem jest trójwymiarowy przedmiot użytkowy, który nie jest już tekstem, lecz materialnym nośnikiem formy. Oznacza to, że wzór dziewiarski funkcjonuje nie jako zamknięty schemat, lecz jako program działania, którego pełny sens ujawnia się dopiero

w procesie wykonania, w relacji między gestem, materiałem i pamięcią praktyczną twórcy (Carden 2023).

W odróżnieniu od przekładu międzyjęzykowego, w dziewiarstwie wierność przekładu ocenia się poprzez zgodność funkcjonalną pomiędzy wzorem a obiektem. Gotowy wyrób uznaje się za poprawnie wykonany, jeśli zachowuje przewidzianą strukturę, fakturę, elastyczność i proporcje. Wykonawca nie tylko interpretuje zapis, ale również podejmuje decyzje dotyczące materiałów i narzędzi. Oznacza to, że wykonanie stanowi akt interpretacji, w którym tekst i materiał współkształtują efekt końcowy. W takim ujęciu dziewiarstwo funkcjonuje jako forma tworzenia znaczeń w codziennym życiu, w której materiał, proces tworzenia i wzór splatają się w procesie narracyjnym, a gotowy wyrób może być odczytywany jako tekst zakorzeniony w doświadczeniu twórcy (Jones 2022: 5). Wyrób dziewiarski stanowi finalną wersję procesu przekładu, w której negocjowana wcześniej ekwiwalencja znaków zostaje zweryfikowana poprzez zgodność funkcjonalną i strukturalną, co przesuwają kryterium poprawności przekładu z poziomu tekstu na poziom działania i efektu materialnego.

Co więcej, gotowy przedmiot, stanowiący materialny nośnik wzoru, zakodowany nie w słowach, lecz w strukturze ściegów, może ponownie stać się wzorem. Działanina bywa kopiowana bezpośrednio z istniejącego egzemplarza, zanim zostanie opisana lub odwzorowana graficznie. W ten sposób obiekt materialny pełni funkcję medium pamięci kulturowej, umożliwiając przekazywanie umiejętności i rozwiązań konstrukcyjnych między pokoleniami.

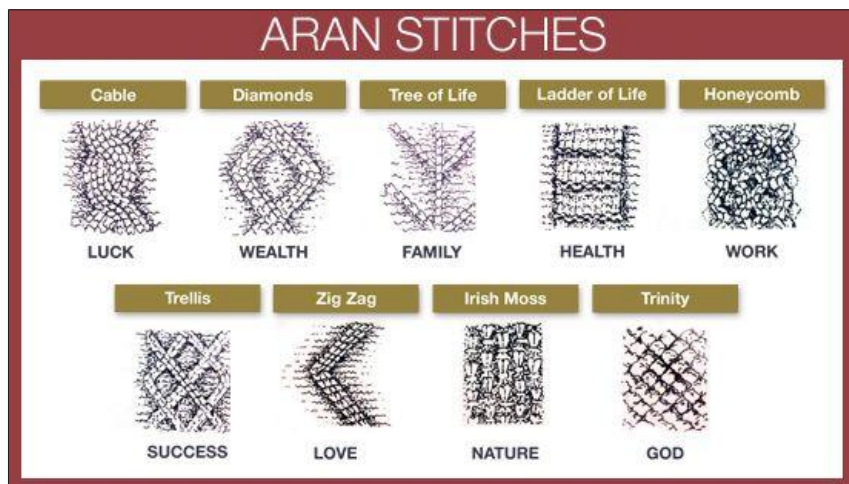
## 6. Studium przypadku: klasyczny ścieg warkoczowy w swetrze aran

Swetry aran (irl. *geansaí*)<sup>1</sup>, kojarzone z wyspami Aran u zachodnich wybrzeży Irlandii, stanowią ważny punkt odniesienia w analizach dziewiarstwa jako zjawiska kulturowego. Od początku XX w. ich estetyka została

---

<sup>1</sup> W niniejszym artykule określenie *sweter aran* oznacza działaninę nawiązującą do tradycyjnych wzorów strukturalnych z wyspy Aran, niezależnie od miejsca jej wytworzenia. Termin ten nie jest używany w znaczeniu odnoszącym się do grubości włóczki określanej jako *aran weight*.

związana z wyobrażeniami o irlandzkiej tożsamości, lokalnym rzemiośle oraz dziedzictwie przekazywanym w ramach wspólnoty rodzinnej (Turney 2009: 55; Corrigan 2019). W rzeczywistości jednak wiele z tych znaczeń stanowi przykład zjawiska, które Eric Hobsbawm (1983: 1) określa mianem „tradycji wynalezionej” (ang. *invented tradition*), czyli procesu, w którym praktyki o stosunkowo krótkiej historii są przedstawiane jako dawne i niezienne. Jak pokazuje Siún Carden (2014), dopiero w XX w. wytworzono narracje przypisujące wzorom aran rodowe funkcje identyfikacyjne oraz rzekome korzenie celtyckie, a konkretne ściegi zaczęto wiązać z określonymi wartościami symbolicznymi. I tak klasyczny ścieg warkoczowy (ang. *cable stitch*) interpretowano jako nawiązanie do lin okrętowych i pracy rybaków; wzór plastra miodu (ang. *honeycomb*) miał symbolizować pracowitość i pomyślność; wzory rombowe (ang. *diamond patterns*) kojarzono z polami uprawnymi i dostatkiem; natomiast wzór ryżowy (ang. *moss stitch*) bywał odczytywany jako znak płodności i wzrostu (Henderson 2021).



Rys. 1. Tradycyjne ściegi na swetrach aran i przypisywane im znaczenia (Henderson 2021; Aran Store)

Dużą rolę w ukształtowaniu mitu o symbolicznej głębi wzorów aran i ich celtyckim pochodzeniu odegrał Heinz Kiewe, niemiecki emigrant, właściciel sklepu z wełną w Anglii. Kiewe łączył wzory aran z kulturą cel-

tyką, druidyzmem i symboliką przedchrześcijańską, a także sugerował, że poszczególne rodziny miały własne unikatowe wzory przypisane rodowo, dzięki czemu można było po swetrze zidentyfikować ciało rybaka wyłowionego z morza. Jego interpretacje opisane w książce *The Sacred History of Knitting* (Kiewe 1967) są dziś traktowane jako przykład marketingowej narracji stworzonej na potrzeby rynku i tradycji wynalezionej (Rutt 1987: 194–196). Przypisywanie tym ściegom ustalonych znaczeń nie znajduje potwierdzenia w źródłach etnograficznych sprzed XX w., jednak narracje te okazały się niezwykle trwałe, ponieważ wpisywały dzianinę w szerszą opowieść o ciągłości kulturowej i lokalnej tożsamości (Corrigan 2019). Niezależnie zatem od wątpliwej wiarygodności historycznej tych interpretacji materialne wykonywanie ściegu warkoczowego i powtarzanie innych motywów obecnych we wzorach swetrów typu aran stało się sposobem uczestnictwa w narracyjnie konstruowanej tradycji. Jest to praktyka, która nie tylko odtwarza wzór, lecz także aktywnie współtworzy pamięć kulturową, podtrzymując i równocześnie przekształcając wyobrażenia o wspólnocie i miejscu. Narracje dotyczące symboliki wzorów aran można interpretować jako efekt intertekstualnego nakładania się dyskursów: lokalnych opowieści, dwudziestowiecznych narracji marketingowych oraz współczesnych reinterpretacji kulturowych. W tym sensie przekład wzoru obejmuje nie tylko transfer instrukcji technicznej, czyli warstwę proceduralną, ale także przekład warstwy interpretacyjnej, która poprzez negocjowanie narracji kulturowej wpływa na sposób odbioru przetłumaczonego wzoru.

### **6.1. Struktura ściegu warkoczowego jako system znaków**

Klasyczny ścieg warkoczowy w swetrach aran opiera się na systematycznym skrzyżowaniu dwóch grup oczek, co wprowadza trójwymiarową wypukłość i rytmiczność w strukturze dzianiny (Vogue Knitting 2018). Jego zapis można rozpatrywać jako układ dwóch typów operacji: przekładania oczek na drut pomocniczy (ang. *cable needle*) i przerabianie ich w określonej kolejności. Na poziomie strukturalnym ścieg ten jest regularną, powtarzalną sekwencją. Badania nad lokalną praktyką dziewiarską (Corrigan 2019; Carden 2023) pokazują, że powtarzanie wzorów aran pełni funkcję zarówno replikacji, jak i kreatywnej transformacji: motywy

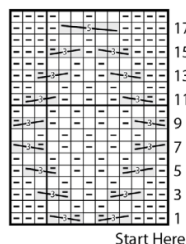
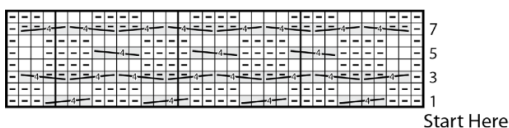
są kopiowane, ale nigdy nie są odtwarzane mechanicznie i zawsze podlegają interpretacji.

Należy zauważyć, że angielskie określenie *cable stitch* w odniesieniu do wzorów umieszczanych na swetrach aran odwołuje się bezpośrednio do tradycji morskiej i rybackiej wysp zachodniej Irlandii (Corrigan 2019). *Cable* oznacza linę okrętową, co łączy wzór z wyobrażeniami o życiu na morzu i codzienności rybaków. W tym sensie nazwa *cable stitch* jest semantycznie osadzona w krajobrazie kulturowym, w którym powstawały swetry aran. Natomiast w języku polskim przyjęło się tłumaczenie ścieg warkoczowy, które odnosi się do wizualnego podobieństwa wzoru do warkocza zaplecionych włosów. Tłumaczenie to jest funkcjonalne na poziomie opisu formy, lecz neutralizuje pierwotny kontekst kulturowy. Można zatem wskazać, że polski termin ścieg warkoczowy jest przykładem translacji pragmatycznej, która priorytetowo traktuje rozpoznawalność formy i łatwość instruktażu, ale odbywa się kosztem utraty lokalnej symboliki wpisanej w oryginalny termin. Pominięcie nie jest przypadkowe, ponieważ w języku polskim brakuje analogicznego zakorzenienia kulturowego, a wyroby dziewiarskie typu aran funkcjonują tutaj głównie jako estetyka, a nie jako znak pamięci miejsca. W rezultacie tłumaczenie to ujawnia napięcie między wiernością semantyczną a wiernością kulturową, charakterystyczne dla przekładu wzorów dziewiarskich jako form tekstów intersemiotycznych.

## **6.2. Notacja wzoru aran: diagramy i opis proceduralny**

Wzory aran funkcjonują równolegle w dwóch głównych systemach notacyjnych: w notacji graficznej, w której symbolika odnosi się bezpośrednio do przestrzennej formy dzianiny, oraz w postaci opisu, w której wzór rozpisany jest w linearnej sekwencji działań. W tym miejscu warto wspomnieć o tym, że oryginalnie wzory swetrów aran nie były zapisywane, a wiedza o wzorach była przekazywana ustnie w ramach rodzinnych i lokalnych praktyk dziewiarskich na wyspach Aran (Corrigan 2019). Dopiero w pierwszej połowie XX w., gdy rozpoczęto komercyjną sprzedaż swetrów, zaczęto spisywać wzory na potrzeby ich późniejszego odtworzenia. Wzory zaczęły spisywać organizacje wspierające lokalne rzemiosło (np. Congested

Districts Board), projektanci i wydawnictwa publikujące wzory dziewiar-skie poza wyspami Aran oraz przedsiębiorstwa eksportowe. Ponieważ język angielski był językiem rynku i druku wzorów, najstarsze zapisane wzory aran są dostępne w tym języku, mimo że sama praktyka dziewiar-ska powstała w środowisku irlandzkojęzycznym (Starmore 1997: 28–29). Przykłady notacji graficznej i opisu przedstawiono poniżej na fragmentach wzorów na swetry aran udostępnianych na platformie Yarnspirations.com.

**Panel Pat A****Panel Pat B****Panel Pat C****Key**

- = Knit on RS rows. Purl on WS rows.
- ◻ = Purl on RS rows. Knit on WS rows.

- ▢ = C4B
- ▣ = C4F
- ▤ = C5F
- ▥ = T3B
- ▦ = T3F
- ▧ = T4B
- ▨ = T4F

Rys. 2. Przykładowa notacja graficzna wzoru na sweter aran (Bunn 2024, Yarnspirations.com)

**PANEL PAT B** (worked over 13 sts).

**1st row:** (RS). P3. T3B. K1. T3F. P3.

**2nd and alt rows:** Knit all knit sts and purl all purl sts as they appear.

**3rd row:** P2. T3B. K1. P1. K1. T3F. P2.  
**5th row:** P1. T3B. (K1. P1) twice. K1. T3F. P1.

**7th row:** T3B. (K1. P1) 3 times. K1. T3F.

**9th row:** T3F. (P1. K1) 3 times. P1. T3B.

**11th row:** P1. T3F. (P1. K1) twice. P1. T3B. P1.

**13th row:** P2. T3F. P1. K1. P1. T3B. P2.

**15th row:** P3. T3F. P1. T3B. P3.

**17th row:** P4. C5F. P4.

**18th row:** As 2nd row.

Rys. 3. Fragment notacji opisowej wzoru na sweter aran (Bunn 2024, Yarnspirations.com)

Obydwa powyższe zapisy zakładają wysoką biegłość proceduralną osoby wykonującej sweter na podstawie tego wzoru, która nie tylko potrafi odczytać oznaczenia graficzne i poprawnie przełożyć je na odpowiednie ruchy rąk, ale dodatkowo potrafi odszyfrować skróty literowe, np. *T3F*, oznaczające przeniesienie dwóch oczek na drut pomocniczy, pozostawienie go z przodu robótki, wykonanie jednego oczka lewego, a następnie dwóch oczek prawych uprzednio przeniesionych na drut pomocniczy. Tego typu skróty zazwyczaj są rozwijane na początku dokumentu zawierającego wzór, niemniej doświadczona dziewiarka jest w stanie zrozumieć schematyczny zapis bez dodatkowego wyjaśnienia. Osoba zaznajomiona z terminologią dziewiarską bezproblemowo zinterpretuje również nietypowe dla języka ogólnego zwroty typu *knit all knit stitches and purl all purl stitches as they appear*, tłumaczone na język polski jako *przerób wszystkie oczka prawe na prawo i lewe na lewo, tak jak schodzą z drutu*.

Wzory swetrów aran stanowią przykład systemu, w którym instrukcja proceduralna jest ściśle związana z trójwymiarową strukturą materiału. W odróżnieniu od wzorów płaskich struktury warkoczowe wymagają precyzyjnych opisów, dotyczących nie tylko kolejności oczek (k/p = prawe / lewe), ale także kierunku skrzyżowania włóczki, np. *Slip next 3 sts onto cable needle and hold at front of work, knit next 3 sts from left hand needle, then knit sts from cable needle* (New Stitch a Day), co w wersji polskiej i tak wymaga dodatkowego rozwinięcia instrukcji, np. *Przełóż 3 kolejne oczka na drut pomocniczy i pozostaw z przodu robótki, przerób 3 oczka prawe z lewego drutu, a następnie przerób na prawo oczka z drutu pomocniczego*.

Różnica dotyczy nie tylko terminologii (ang. *cable needle* = drut pomocniczy), lecz także ilości informacji proceduralnej. Oznacza to, że tłumacz musi mieć na uwadze ekwiwalencję funkcjonalną tłumaczonego tekstu, tak aby osoba wykonująca sweter na podstawie tego wzoru mogła realnie odtworzyć trójwymiarową strukturę ściegu. Różnica wynika też z braku w języku polskim jednolitego systemu skrótów dziewiarskich oraz z odmiennych założeń co do kompetencji odbiorcy. Wersja angielska zakłada wysoką biegłość proceduralną, natomiast wersja polska częściej eksplikuje działania, umożliwiając ich zrozumienie także mniej doświadczonym dziewiarkom czy dziewiarzom.

### 6.3. Materialna realizacja wzoru

W przypadku tłumaczenia wzorów, np. na sweter aran w analizowanym przypadku, przekład nie polega na prostym transponowaniu terminów, lecz na przełożeniu sekwencji ruchów rąk na system znany odbiorcy. Oznacza to, że tłumaczenie wzoru jest jednocześnie przekładem językowym (np. z języka angielskiego na język polski), przekładem notacji (z diagramu na opis), a także przekładem intersemiotycznym (od zapisu przez działanie do utworzenia obiektu materialnego). Zwieńczeniem procesu translacyjnego jest gotowy sweter, który stanowi realizację wzoru. Finalny obiekt, czyli sweter wykonany na drutach, stanowi materialne potwierdzenie poprawności przekładu. Jeśli relacja między ściegami i odległościami powtórzeń zostanie zachowana, struktura pozostanie stabilna i czytelna. Tłumaczenie wzoru nie kończy się na poziomie językowym, a dopiero powstanie danego wyrobu stanowi weryfikację przekładu.

Wykonany obiekt użytkowy funkcjonuje w sferze doświadczenia dotykowego i praktycznego, ale jednocześnie pozostaje nośnikiem relacji kulturowych: pamięci lokalnej, rodzinnych narracji, rekonstrukcji tradycji i współczesnych reinterpretacji stylu. Wzór dziewiarski na sweter aran jest zatem równocześnie instrukcją wykonania, strukturą, znakiem oraz medium, w którym kultura przyjmuje postać materialną.

### Wnioski

Przeprowadzona analiza pokazuje, że wzory dziewiarskie funkcjonują jako pełnoprawny obiekt badań przekładoznawczych, ponieważ proces ich realizacji polega na ciągłym negocjowaniu ekwiwalencji między różnymi systemami znaków, różnymi mediami i praktykami wykonawczymi. Przekład obejmuje tutaj poziom językowy, intersemiotyczny oraz proceduralny, a jego poprawność weryfikowana jest poprzez funkcjonalną zgodność powstałego obiektu materialnego. Analiza wzorów dziewiarskich jako formy tłumaczenia intersemiotycznego pozwala dostrzec, że dziewiarstwo można rozumieć nie tylko w kontekście praktyki rzemieślniczej czy hobby, lecz również jako złożony system znakowy, w którym zapis, działanie i obiekt materialny tworzą sieć relacji. Wzór funkcjonuje jednocześnie jako kod

operacyjny (instrukcja), forma zapisu wizualnego (diagram) oraz nośnik znaczeń kulturowych, podlegających zarówno przekazywaniu, jak i reinterpretacji. Odczytywanie wzorów wymaga zatem wiedzy proceduralnej, kompetencji językowych i znajomości konwencji notacyjnych, co czyni dziewiarstwo dziedziną sytuującą się na pograniczu działań manualnych, poznawczych i semiotycznych.

Przykład swetra aran ukazuje szczególnie wyraźnie, że materialne wykonanie wzoru jest formą interpretacji. Klasyczny ścieg warkoczowy, uznawany za znak rozpoznawczy swetrów typu aran, nie jest jedynie powtarzalną operacją techniczną i prostą realizacją schematu, lecz działaniem wpisanym w określoną historię, narrację kulturową i praktykę społeczną. Jednocześnie analiza historyczna ujawnia, że przypisywane wzorom aran symboliczne znaczenia, takie jak pracowitość, odwaga czy więź z morzem, w dużej mierze stanowią element wymyślonej tradycji, konstruowanej i utrwalanej od początku XX w. na potrzeby budowania tożsamości lokalnej oraz atrakcyjności rynkowej. Tym samym ścieg warkoczowy jest dobrym przykładem na to, jak artefakt tekstylny staje się miejscem negocjacji między historią a wyobraźnią kulturową, między doświadczeniem wspólnotowym a indywidualną praktyką dziewiarską.

W świetle poczynionych uwag wzory dziewiarskie można postrzegać jako formy przekładu, które nie tylko przenoszą treści między różnymi systemami znaków (język à diagram à działanie à obiekt), lecz także wytwarzają znaczenia w momencie materialnej realizacji. W ten sposób tłumaczenie intersemiotyczne nie ma charakteru aktu ściśle językowego, lecz stanowi proces ciągłego przekształcania, w którym wzór żyje przez swoje kolejne wykonania, przekazy i reinterpretacje

Wzory dziewiarskie pozwalają również uwidocznąć specyfikę tłumaczenia międzyjęzykowego, ponieważ ich przekład z języka angielskiego na polski nie polega na prostym przełożeniu terminów, lecz na przeniesieniu struktury działania. Skrótowe instrukcje angielskie zakładają doświadczenie manualne i znajomość konwencji. Polskie tłumaczenia natomiast często rozwijają zapis w opis pełnozdanowy, co zmienia tempo odbioru wzoru, zwiększa jego dostępność, ale równocześnie przesuwają uwagę z modułowości wzoru na proces wykonania.

Tłumaczenie wzorów dziewiarskich wymaga nie tylko zmian na poziomie języka. Tłumacz musi zachować funkcjonalną zgodność działań, jednocześnie uwzględniając różnice w kulturze dziewiarskiej, stopniu

standaryzacji notacji oraz zakładanych kompetencjach odbiorcy. W tym sensie przekład wzoru stanowi formę podwójnego tłumaczenia, językowego i proceduralnego, a jego poprawność weryfikuje dopiero powstały obiekt materialny.

Wzory dziewiarskie pokazują, że przekład może być rozumiany jako proces obejmujący tekst, działanie i materię, co poszerza tradycyjne granice przekładoznawstwa i otwiera go na badanie praktyk kulturowych, w których znaczenie powstaje przez działanie. Przyjęcie takiej perspektywy otwiera możliwość badania innych praktyk proceduralnych i materialnych jako obiektów przekładu multimodalnego, co pozwala rozszerzyć zakres badań przekładoznawczych poza tradycyjnie rozumiane teksty językowe.

## Literatura

- Adami E., Kress, G. 2014, Introduction: Multimodality, meaning making, and the issue of „text”, *Text&Talk*, 34(3), s. 231–237, DOI: 10.1515/text-2014-0007.
- AlgoCademy, 2025, Learning to Code Through Knitting: Unraveling Algorithms One Stitch at a Time, <https://algocademy.com/blog/learning-to-code-through-knitting-unraveling-algorithms-one-stitch-at-a-time/> (dostęp: 2.11.2025).
- Atherley K., 2019, *The Knitting Pattern Writing Handbook*. North Adams, MA.
- Barber E. W., 1994, *Women's work, the first 20,000 years: Women, cloth, and society in early times*, New York.
- Bennett K., 2019, Editor's Introduction, „Translation Matters” 1(2), s.1–8, DOI: <https://doi.org/10.21747/21844585/tmint>.
- Boria M., Tomalin, M. 2020, Introduction, [w:] *Translation and multimodality: Beyond words*, Boria, M., Carreres, Á., Noriega-Sánchez, M., Tomalin, M. (red.), New York, s. 1–23.
- Bunn G., 2024, *Yarnspirations.com Honeycomb Aran*, <https://www.yarnspirations.com/en-row/products/patons-honeycomb-aran-sweater> (dostęp: 2.11.2025).
- Carden S. 2014, Cable Crossings: The Aran Jumper as Myth and Merchandise. *Costume* 48 (2): 260–75, DOI: 10.1179/0590887614Z.000000000053.
- Carden S., 2023, Patterns and Programs: Replication and Creativity in the Place-Based Knitting of Shetland and Ireland, „*Journal of Material Culture*” 21, s. 819–838, <https://doi.org/10.1080/14759756.2022.2149081>.
- Corrigan V., 2019, *The Aran Sweater*. Dublin.
- Craig M., Petersen S., Petersen A., 2012, Following a thread: Knitting patterns and program tracing, [w:] *SIGCSE'12 - Proceedings of the 43rd ACM Technical Symposium on Computer Science Education*, DOI: 10.1145/2157136.2157204.

- Dejene B., 2025, Knit, Purl, Spy: How Spies Used Knitting to Send Secret Messages, Grey Dynamics, <https://greydynamics.com/knit-purl-spy-how-spies-used-knitting-to-send-secret-messages/> (dostęp: 5.11.2025).
- Dodson-Snowden E.R., 2022, Knitting code: examining the relationship between knitting and computational thinking skills using the nexus of practice, „Theses and Dissertations--Education Sciences. 107”, [https://uknowledge.uky.edu/edsc\\_etds/107](https://uknowledge.uky.edu/edsc_etds/107), (dostęp: 5.11.2025).
- Eco U., 1986, *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington.
- Egle B., 2021, Linguistic aspects of charted knitting patterns, [w:] *Proceedings of CBU in Social Sciences*. 2. s. 106–111. <https://doi.org/10.12955/pss.v2.208>
- Eiríksdóttir E., Catrambone R., 2011, Procedural instructions, principles, and examples how to structure instructions for procedural tasks to enhance performance, learning, and transfer. „Human Factors”, 53, s. 749–70, 10.1177/0018720811419154.
- Fear J., 2017, The Knitting War Spies of History, HANDWOVEN, <https://handwovenmagazine.com/knitting-war-spies-history/> (dostęp: 8.11.2025).
- Hatim B., Mason I., 2013, *Discourse and the Translator*. London.
- Henderson G., 2021, The meaning and symbolism of different Aran stitches, Aran Store, [https://www.aranstore.co.uk/blogs/news/the-meaning-and-symbolism-of-different-aran-stitches?srltid=AfmBOoroTRXtHIWFu-iu1vSw7o\\_uBRPeg-zbeB\\_y67xW1MSoV\\_tZ48ZjB](https://www.aranstore.co.uk/blogs/news/the-meaning-and-symbolism-of-different-aran-stitches?srltid=AfmBOoroTRXtHIWFu-iu1vSw7o_uBRPeg-zbeB_y67xW1MSoV_tZ48ZjB) (dostęp: 2.11.2025).
- Jakobson R., 1959, On Linguistic Aspects of Translation, [w:] *Selected Writings*, 2, The Hague, s. 260–266.
- Jonson S., 2022, Knitting and everyday meaning-making, „TEXTILE” <https://doi.org/10.1080/14759756.2022.2092967>.
- Kaindl K., 2013, Multimodality and Translation, [w:] *The Routledge Handbook of Translation Studies*, C. Millán, F. Bartrina (red.), New York, s. 257–269.
- Kaspar A., Wu K., Luo Y., Makatura, L., Matusik, W., 2021, Knit sketching: from cut & sew patterns to machine-knit garments, „ACM Transactions on Graphics”, 40, s. 1–15. 10.1145/3450626.3459752.
- Kiewe H.E., 1967, *The sacred history of knitting*, Oxford.
- Kress G., 2020, Transposing Meaning: Translation in a Multimodal Semiotic Landscape, [w:] *Translation and Multimodality: Beyond Words*, M. Boria, A. Carreres, M. Noriega-Sánchez, M. Tomalin (red.), London, s. 24–48.
- Kuchera S., 2018, The weavers and their information webs: Steganography in the textile arts, „Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology”, 13, <https://doi.org/10.5399/uo/ada.2018.13.9>.
- Longacre R. E., 1996, *The Grammar of Discourse*. Topics in Language and Linguistics, New York.

- Napoleoni L., 2023, *Dzieje się! Jak rękodzieło wpłata się w historię świata i nas samych*, tłum. T. Kwiecień, A. Chodkowska-Gyurics, Białystok.
- New Stitch a Day (n.d.), <https://newstitchaday.com/chunky-braid-cable-stitch/> (dostęp: 2.11.2025).
- Pârlog A. C. 2019, *Intersemiotic Translation. Literary and Linguistic Multimodality*, DOI: 10.1007/978-3-030-16766-0.
- Perini A., 2021, *Knitting as programming*, Medium <https://abbeyperini.medium.com/knitting-as-programming-9c34090e4992> (dostęp: 5.11.2025).
- Riede J., 2016, *The complete guide to writing knitting patterns*.
- Rutt R., 1987, *A history of hand knitting*. Loveland, Colorado.
- Sawicki L., 2017, *Knitting code: A programming primer*. Medium. <https://lorenka.medium.com/knitting-code-a-programming-primer-15211fdb90c2> (dostęp: 2.11.2025).
- Sørensen M.L., Vognstrup Fog B., Musaeus L., Graves Petersen M., 2022, *Knitx-Code: Exploring a Craftsmanship-driven Approach to Computational Thinking*, [w:] *Adjunct Proceedings of the 2022 Nordic Human-Computer Interaction Conference*. Association for Computing Machinery, New York, Article 48, s. 1–5. <https://doi.org/10.1145/3547522.354768>.
- Spencer D.J., 2001, *Knitting technology: A comprehensive handbook and practical guide*, Cambridge.
- Starmore A., 1997, *Aran knitting*, Loveland, Colorado.
- Riewe Stevenson K., Meakins J., 2024, *Digital knitting: Connecting technology in craft through process*, [w:] *International Textile and Apparel Association Annual Conference Proceedings 80(1)*, DOI: <https://doi.org/10.31274/itaa.17248>.
- Tunley A., 2018, *The challenges of translating knitting patterns*, Rosetta Translation, <https://www.rosettatranslation.com/the-challenges-of-translating-knitting-patterns/> (dostęp: 2.11.2025).
- Turney J., 2009, *The culture of knitting*, Oxford.
- Vogue Knitting, 2018, *The ultimate knitting book*, New York.
- Walker K., 2025, *The parallels between knitting and coding*, CodeOp <https://codeop.tech/the-parallels-between-knitting-and-coding/> (dostęp: 2.11.2025).
- Wenger E. 1998, *Communities of Practice. Learning, Meaning, and Identity*, Cambridge.
- Witkowski J., 2015, *Knit for defense, purl to control*, „InVisible Culture”, DOI: 10.47761/494a02f6.99d337a3.
- Zarrelli N., 2022, *The wartime spies who used knitting as an espionage tool. Grandma was just making a sweater. Or was she?*, Atlas Obscura (<https://www.atlasobscura.com/articles/knitting-spies-wwi-wwii>) (dostęp: 25.10.2025).

## Knitting patterns as intersemiotic translation

### Summary

The paper analyses knitting patterns as a form of intersemiotic communication, treating them as a domain situated at the intersection of language, symbol, operational code, and craft practice. Knitting patterns are examined as a sign system functioning in three complementary forms of notation: graphic, symbolic and linguistic, each of which requires distinct interpretive competencies. A case study of the Aran sweater demonstrates how the historical and cultural narratives attributed to patterns affect their reception and translation. The paper argues that the material realisation of a pattern is the final stage of translation, in which abstract notation is transformed into a functional and cultural object.

**Keywords:** intersemiotic translation, translation process, multimodality, procedural discourse

