

Katarzyna Maniowska  
Uniwersytet Jagielloński

## PRÓBY POSZERZENIA GRANIC ŚWIATA WE WSPÓŁCZESNEJ PROZIE WŁOSKIEJ

---

**Zarys treści:** Artykuł poświęcony jest zagadnieniu nieprzetłumaczalnych sformułowań obecnych w prozie współczesnych pisarzy włoskich, ze szczególnym uwzględnieniem prozaików pochodzących z Sardynii. Często dokonują oni zabiegu łączenia włoskiego z innymi językami oraz dialektami. Dzięki temu przekazują czytelnikom istotę danego obszaru kulturowego, której nie można oddać przez tłumaczenia na literacki język. Analiza wybranych fragmentów powieści *Pantumas* Salvatorego Niffoi będzie miała na celu wskazać, jak w polifoniczności powieści pisarz urzeczywistnia językowe uwarunkowanie swojej tożsamości. W analizie powieści skupimy naszą uwagę na niektórych jej elementach, zwłaszcza leksykalnych, fonetycznych i semantycznych. Zastanowimy się także nad problemem związanym z możliwością zrozumienia tekstu literackiego, którego struktura została celowo tak skomponowana, aby zadanie to czytelnikowi utrudnić.

**Słowa kluczowe:** nieprzetłumaczalność; przekład literacki; recepcja tekstu literackiego

---

Ludwik Wittgenstein w *Tractatus logico-philosophicus*, próbując określić granice świata, wyznaczył je według dość ruchomego wyznacznika – języka: „5.6 Granice mojego języka wyznaczają granice mego świata” (Wittgenstein 2000: 64). Według angielskiego logika podmiot nie jest w stanie wykroczyć poza językowe ramy, które określają jego samego i wszystko to, co go otacza. Podążając śladem tych rozważań, można stwierdzić, że wielkość świata w dużej mierze jest wartością zmienną: może on przybierać rozmiary mikroskopijne w sytuacji ubóstwa językowego, to znów rozrastać się nieskończenie wzbogacany o coraz to nowe elementy. Jeśli język jest zaledwie budulcem umożliwiającym konstrukcję światów, na przykładzie współczesnej prozy włoskiej spróbujemy zaobserwować, w jaki sposób dokonuje się proces poszerzania językowych granic świata. Najnowsza historia literatury

włoskiej obfituje w pisarzy, dla których język jest plastyczną materią służącą do odwzorowania rzeczywistości. Co ciekawe, literatura rozumiana jako włoska szczyli się takimi autorami jak Carlo Emilio Gadda, Pier Paolo Pasolini (Haller 1999: 58), Beppe Fenoglio, którzy byli przecież dalecy od tradycyjnie rozumianego języka literackiego ograniczonego gorsetem poprawności. W swojej twórczości starali się oni odwzorować zamieszkiwaną wieżę Babel, w której obok języka włoskiego koegzystują języki mniejszości i równie liczne dialekty. Nie istnieje jeden świat włoski, a jedynie mikroświaty, których fragmenty składają się na jego specyfikę.

Na przykładzie twórczości Salvatorego Niffoi rozważymy przypadek, gdy granice rzeczywistości rozmywają się w specyficznym idiolektie autora, stapiającym dwa języki: włoski i sardyński. Ten ostatni zgodnie z art. 6 konstytucji włoskiej (art. 6: „Republika odrębnymi przepisami chroni mniejszości językowe”) ma zagwarantowaną ochronę jako język mniejszości, chociaż sama ustawa podstawowa nie wymienia, jakie języki miałaby ta ochrona obejmować. Dopiero na mocy postanowień ustawy 482 z 15 grudnia 1999 roku sardyński, obok jedenastu innych<sup>1</sup>, został zaliczony do języków historycznie występujących na terenie Republiki Włoskiej, która tym samym uznaje swój obowiązek wynikający z konstytucji. Język sardyński, czy raczej jego liczne warianty, używany jest jedynie w regionie Sardynii. Wyróżnia się trzy główne grupy: sardyński południowy – kampidański (*campidanese*), północny i środkowy. W części północnej wyspy występują dwie duże grupy językowe: dialekt *sassarese* używany w obrębie miasta Sassari oraz *gallurese* obecny w regionie Gallura<sup>2</sup>. W centralnej części wyspy dominuje język środkowy, z których logudoryjski (*logudorese*) i nuoryjski (*nuorese*) reprezentują najbardziej pierwotną formę sardyńskiego. Jednym z autorów sardyńskich odwołujących się do tradycji językowej tego regionu jest właśnie Salvatore Niffoi<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> „Zgodnie z postanowieniami art. 6 konstytucji, w harmonii z ogólnymi postanowieniami zatwierdzonymi przez organy europejskie i międzynarodowe, Republika chroni język i kulturę ludności albańskiej, katalońskiej, germańskiej, greckiej, słoweńskiej i chorwackiej, oraz tych mówiących po francusku, franko-prowansalsku, friulskim, ladyńsku, okcytańsku i sardyńsku”.

<sup>2</sup> W przypadku dialektów *sassarese* i *gallurese* ich podział nastrocza niemałych problemów, jako że mają cechy znacznie różniące je od sardyńskiego. Już ojciec dialektologii sardyńskiej Giovanni Spano zaliczył je do grupy dialektów korsykańskich (Paulis 1998: 1209). Michel Contini, współczesny językoznawca prowadzący badania nad sardyńskim (Contini 1987), wyznaczył na obszarze występowania tych dwóch dialektów granicę oddzielającą sardyński centralny od północnego (Paulis 1998: 1210).

<sup>3</sup> Salvatore Niffoi (Orani 1950) zadebiutował w 1997 r., wydając powieść *Collodro*. Stopniowo zyskuje uznanie literaturoznawców krajowych i zagranicznych; rozpoczął współpracę z prestiżowym włoskim wydawnictwem Adelphi, a jego powieści ukazują się w tłumaczeniach we Francji

Tworzywem jego dzieł są zarówno język włoski, jak i sardyński, a dokładniej jego wariant z górskiego regionu Barbagia, zaliczanego do logudoryjskiego.

Konkretne techniki łączenia dwóch języków występujących na Sardynii zaobserwujemy na przykładzie najnowszej powieści tego autora pt. *Pantumas*. Jest ona retrospektywnym zapisem życia *mannoi* (dziadka) Lisandru, od momentu śmierci do narodzin, obserwowanym przez zgromadzonych wokół zmartwychwstałego. W kolejnych odsłonach swojego życia główny bohater zostaje poddany procesowi odmłodzenia, aż do końcowej sceny powtórnych narodzin, które w tym przypadku okazują się jego drugą śmiercią.

Salvatore Niffoi w swoich powieściach często używa elementów leksykalnych, których zrozumienie jest możliwe dla czytelnika o podstawowej znajomości różnic dialektalnych występujących w poszczególnych regionach Włoch. W utworach pojawiają się słowa o pozornie nieznannej formie, które ujawniają swoje znaczenie po krótkiej analizie słowotwórczej. Pisarz dość często powtarza w tekstach wybrane elementy, które w sposób najbardziej wyraźny ilustrują zachowawczy charakter sardyńskiego, powszechnie uznawanego za jeden z najbardziej archaicznych języków występujących we Włoszech (Grassi i in. 2003: 74). Salvatore Niffoi, niejako podkreślając te cechy, przytacza słowa wywodzące się z łaciny – w tych przypadkach zrozumienie nie następuje zbyt wielu trudności. Elementy te można pogrupować, obejmując za wyznacznik najważniejsze procesy, jakie dokonały się w pierwszych wiekach latynizacji<sup>4</sup>:

1. Zachowanie końcowych samogłosek:

- „tanto vino da farci annegare *vivos e mortos*” (Niffoi 2012: 15)  
(tyle wina, że można w nim utonąć *vivos i mortos*),
- „Fra un po' ci toglieranno la pelle per farsi le scarpe, questi gaga *politicantes*” (Niffoi 2012: 80)  
(Jeszcze trochę, a te lalusie *politicantes* zedrą z nas skórę, żeby zrobić sobie buty).

2. Zachowanie spółgłosek welarnych [c] i [g] przed samogłoskami [e] i [i]: *pache* (it. *pace*, ‘pokój’) (Niffoi 2012: 93). W odróżnieniu od innych regionów latynizowanych, w centralnej części Sardynii kontynuowana jest tra-

---

(*La Légende de Redenta Tiria, La Veuve aux pieds nus*) i w Austrii (*Die Legende von Redenta Tiria, Die barfüßige Witwe*). W 2006 r. otrzymał nagrodę Campiello za powieść *La vedova scalza*. Dotychczas w Polsce nie ukazała się żadna powieść tego pisarza; wszystkie fragmenty w tłumaczeniu autorki niniejszego artykułu.

<sup>4</sup> Na Sardynii proces latynizacji rozpoczął się dość wcześnie, bo już w III w. p.n.e. Łaciński zaczął stopniowo nakładać się na języki lokalne o zróżnicowanych substratach, m.in. punicki, grecki (Grassi i in. 2003: 73).

dycyjna wymowa łacińska w takich słowach jak *Chentupedes* (dosł. ‘sto stóp’, nazwa miejsca akcji powieści), *deche* (it. *dieci*), *ghelare* (it. *gelare*).

3. W zbitce spółgłosek [gn] zachodzi proces asymilacji, zostaje podwojona spółgłoska nosowa, np. *mannu* (wielki).

4. Występuje proces retrofleksji, który polega na tym, że przy artykulacji spółgłosek zębowych wykształconych z łacińskiej zbitki [ll] język wygina się do tyłu, tworząc spółgłoskę zwartą z retrofleksją [ɫɫ], np. *pane modde* (czyt. modǰe) (Niffoi 2012: 15).

5. Jeśli chodzi o morfologię, łaciński przymiotnik wskazujący *ipse*, zamiast *ille*, tworzy rodzajnik określony. Stąd w dialektach logudoryjskich<sup>5</sup> pojawiają się rodzajniki określone *su*, *sa*, *sos*, *sas*, utworzone z *ipsu*, *ipsa*, *ipsos*, *ipsas*, np. *sas animas* (Niffoi 2012: 19); „Viva su nostru re! Viva sa nostra pandela!” (Niffoi 2012: 110).

Stylizacja językowa u Salvatorego Niffoi często opiera się na zasadach fonetyki sardyńskiej. Autor odwzorowuje słowa włoskie zgodnie ze specyficznym brzmieniem występującym w danym regionie, nie utrudniając równocześnie zrozumienia sensu wypowiedzi. Sardyńskie elementy leksykalne w powieści pozostają nieprzetłumaczone, gdy ich podobieństwo do słów włoskich pozwala domyślić się znaczenia. Pisarz traktuje je jako elementy autonomiczne, czyli niewymagające wyjaśnienia wówczas, gdy ich zrozumienie nie nastręcza problemów ze względu na podobieństwo do słów pochodzenia włoskiego lub łacińskiego. Drugim istotnym determinantem zrozumienia leksyki w większym lub mniejszym stopniu jest kontekst.

Salvatore Niffoi często dokonuje zamiany słów włoskich na ich sardyńskie odpowiedniki. Pisarz, opierając się na przekonaniu, że czytelnik włoski, świadomy różnorodności języków i dialektów występujących w kraju, przynajmniej w ogólnym zarysie zdaje sobie sprawę z różnic istniejących między poszczególnymi regionami, wprowadza dokładnie te słowa sardyńskie, które znajdują się w jego „horyzoncie oczekiwań” językowych. Stąd częste pojawianie się elementów leksykalnych sardyńskich, których budowa pozwala odczytać ich znaczenie i potwierdza ogólne reguły rządzące sardyńskim.

Wśród niektórych zabiegów w stylizacji językowej u Salvatorego Niffoi należy wymieniać te dotyczące samogłosek<sup>6</sup>:

<sup>5</sup> W dialektach kampidańskich pojawia się forma pośrednia rodzajnika określonego, tj. *is*, identyczna zarówno dla rodzaju męskiego, jak i żeńskiego.

<sup>6</sup> Stylizacja językowa na poziomie samogłosek wynika po części z sardyńskiego systemu wokalicznego, który w odróżnieniu od włoskiego ma pięć samogłosek [i], [ó], [e], [u], [a], tzn. nie uwzględnia samogłosek otwartych [ɛ], [ɔ].

- zamianę włoskiej samogłoski [o/ɔ] na [u] (zarówno w środku, jak i na końcu wyrazu), np. „tranquigliu, muvimentu; Aiutoriu babbu meu [...] Aiutoriu amicu meu!” (Niffoi 2012: 76–77), „gente furistera” (Niffoi 2012: 41); „non gliene futtiva un bel niente” (Niffoi 2012: 121),
- zamianę włoskiej samogłoski [e/ɛ] na [i], np. *titte, firmu, mischina* (Niffoi 2012: 155, 53, 151).

Jeśli chodzi o zabiegi dokonywane w grupie spółgłosek, to do najczęstszych należą np.

- zamiana spółgłoski zwarto-szczelinowej dźwiękowej bezdźwięcznej [tʃ] na spółgłoskę szczelinową zadźwięczoną bezdźwięczną [ʃ], np. „cosa mala e de perdiscione” (Niffoi 2012: 28), „sa giustiscia” (Niffoi 2012: 41),
- zamiana spółgłoski zębowej bezdźwięcznej [t] na dźwięczną [d], np. „Preparadi a torrare!” (Niffoi 2012: 26),
- włoska spółgłoska zwarto-szczelinowa zadźwięczona dźwięczna [dʒ] zastąpiona zostaje spółgłoską zwarto-szczelinową dźwięczną [dz], np. „Era diventato maestro di ferro e di legno, e un poco inze-nieri” (Niffoi 2012: 76).

Interwencje autora na poziomie morfologiczno-syntaktycznym nie są zbyt liczne. Do najczęściej spotykanych należą:

1. Zastępowanie włoskich rodzajników określonych i nieokreślonych sardyńskimi. Bywa, że rodzajniki poprzedzają rzeczownik włoski lub sardyński bez stałej reguły, np. „sa morte” (Niffoi 2012: 124), „unu dolore” (Niffoi 2012: 154), „sas animas” (Niffoi 2012: 19), „sa giustiscia” (Niffoi 2012: 41); „unu dillu”<sup>7</sup> (Niffoi 2012: 95); „sa beata vergine” (Niffoi 2012: 14), „su ballu” (Niffoi 2012: 95).

2. Inwersja w czasach prostych – czasownik umieszczany jest na końcu zdania, np. „Ohi amore meu, ma questa è cosa vera, cosa successa a noi è?” (Niffoi 2012: 18), „Bene mi vuoi?” (Niffoi 2012: 78).

3. Inwersja w czasach złożonych lub w konstrukcjach peryfrastycznych: pojawia się szyk przestawny, tzn. *participio passato* + czasownik posiłkowy (avere/essere) lub imiesłów przysłówkowy terażniejszy (*gerundio presente*) + czasownik *stare*, np. „Cumpresu l’as?” (Niffoi 2012: 41), „Spiando mi stavi?” (Niffoi 2012: 71).

<sup>7</sup> W prozie Salvatorego Niffoi liczne są przypadki neologizmów; nie zawsze sens nowo utworzonych słów jest oczywisty. W przypadku *unu dillu* mamy do czynienia z rzeczownikiem utworzonym z onomatopei, dokładnie z dźwięku instrumentu muzycznego.

4. W konstrukcji peryfrastycznej *stare + gerundio presente* czasownik *stare* jest zastępowany czasownikiem *essere*, np. „Oh morinde! Morinde so!” (Niffoi 2012: 116).

5. Dopełnienie bliższe ożywione wprowadzone jest za pomocą przyimka *a*: „A Fisieddu se lo mustrencarono in quattro” (Niffoi 2012: 35), „A Deus stavo ringraziando, che mi ha dato te!” (Niffoi 2012: 104), „tanto a me non mi cercano” (Niffoi 2012: 121); „Lei lo aveva sognato tante volte a Gustiniu” (Niffoi 2012: 158).

6. Sardyńskie zaimki dzierżawcze zastępują włoskie, często poprzedzając rzeczowniki włoskie: „amore meu adora! Bene torrau!” (Niffoi 2012: 18).

7. Pojawiają się także typowe wykrzyknienia sardyńskie: „Ajò Lisà!” (Niffoi 2012: 23), „Vuoi che ti aiuti a finirlo? – Ehia” (Niffoi 2012: 63).

Salvatore Niffoi dość wybiórczo stosuje się do obranych zasad zaznajamiania czytelnika z sardyńskim i nadaje mu funkcję raczej ornamentalną, która wypowiedzi ma nadać koloryt regionalny. Równocześnie sardyński ma za zadanie wprowadzić czytelnika w świat przedstawiony o ambiwalentnym statusie pogranicza. Rzeczywistość w powieści raz po raz okazuje się czymś innym niż to, czym się zdawała zarówno na poziomie przekazywanych treści, jak i środków wyrazu. Do pozornie racjonalnej rzeczywistości powieści zostają wprowadzone wydarzenia niewyjaśnione, czasem absurdalne, jak np. pojawienie się zmartwychwstałego przodka i jego stopniowy powrót do stadium niemowlęstwa. Co więcej, porządek logiczny nie zostaje zachwiany, jako że wszelkie anomalie traktowane są przez postacie jako rezultat praw przyrody i społeczności, w której egzystują. Ta sama zasada dotyczy warstwy językowej powieści, która odzwierciedla podział świata przedstawionego na część racjonalną, wyrażoną najczęściej przez włoski, i część emotywną, ściśle związaną z sardyńskim.

Jeżeli bohaterzy powieści muszą wyrazić najbardziej skrajne stany, jak miłość, nienawiść czy furia, czynią to zawsze po sardyńsku. Wbrew słowom zawartym w powieści, wedle których po sardyńsku nie można wyrazić uczuć sympatii lub miłości<sup>8</sup>, to właśnie w sytuacji konkretyzowania skrajnych emocji pisarz wykorzystuje ten język.

---

<sup>8</sup> „Per farsi capire meglio un giorno Juditta si dichiarò anche in sardo, senza usare la parola amore, che nella limba nostra non esiste: «Ma tzecu seus? Cumpresu l'as chi di chergio, chi pesso notte e die?»”. (Pewnego dnia Juditta, żeby ją lepiej zrozumiał, oznajmiła po sardyńsku, nie używając słowa miłość, które nasza *limba* nie uznaje: «Ślepy jesteś? Zrozumiałeś, że cię pragnę, że myślę o tobie dniem i nocą?»”) (Niffoi 2012: 44–45).

Salvatore Niffoi wyraża uczucia pozytywne, tworząc zdrobnienia według jednej z zasad słowotwórczych obowiązujących w sardyńskim, tzn. przez dodanie sufiksów *-eddu*, *-edda*. Regułę słowotwórczą stosuje zarówno w przypadku rzeczowników sardyńskich, np. *scimpreddu* (Niffoi 2012: 62) (sard. *scimpru*, ‘głupi’), jak i włoskich, otrzymując w tym ostatnim przypadku sardyńsko-włoską hybrydę językową, np. „Cento e centouna, gliene hanno inventate a quella poveritedda” (Niffoi 2012: 15). Zabieg ten zadaje kłam ogólnie przyjętemu przekonaniu o nadmiernej surowości sardyńskiego, w którym miałyby jakoby brakować określeń afektywnych (Paulis 1998: 1205). Pomimo nieocenionych dokonań dla dialektologii sardyńskiej również niemiecki językoznawca Max Leopold Wagner, poszukując „ducha języka” sardyńskiego, w swoich rozważaniach pominął, niestety, wskazany wcześniej proces słowotwórczy:

Nie pomylimy się zanedo, łącząc oszczędne użycie sufiksów afektywnych z wyjątkowo wstrzemięźliwym charakterem Sardyńczyków. Nie oznacza to, że są oni niewrażliwi: sardyński daleki jest od oziębłości i ekspresyjnie określa miłość i nienawiść: namiętności eksplodują z siłą, ale wyrażają się bardziej w czynach niż w słowach (Paulis 1998: 1206).

Jeśli chodzi o skrajnie negatywne uczucia, wyrażone są one przede wszystkim za pomocą sardyńskich przekleństw, które z jednej strony w sposób bardziej ekspresyjny mają ilustrować stan ducha mówiącego, a z drugiej stanowią cenzurę wulgaryzmów, przede wszystkim dla osób nienależących do tego kręgu językowego i kulturowego, np.

– „*Caras de culu* [...] che tanto noi non vi faremo divertire più! Capito? A casa [...] che se no vi cacciamo a fucilate!” (Niffoi 2012: 78).

(*Caras de culu* [...] i tak już was nie będziemy bawić? Zrozumiano? Do domu [...] bo jak nie, to was pogonimy strzelbą).

– Quando riconobbe tra i membri della Commissione parlamentare un suo paesano, unu ciuppinu imboliosu diventato onorevole con le trasse e gli imbrogli, perse proprio la testa (Niffoi 2012: 80).

(Kiedy rozpoznał pośród członków komisji parlamentarnej swojego ziomka, *unu ciuppinu imboliosu*, który przez machinacje i przekręty został deputowanym, stracił zupełnie głowę).

– Coglionazzu, mira no acas cacadas, ca si nono ses mortu (Niffoi 2012: 37).

(*Coglionazzu*, uważaj, żebyś nie zrobił głupot, inaczej jesteś martwy).

Pominąwszy przypadki, gdy sardyński wyraźnie sugeruje zwiększoną emocjonalność wypowiedzi, w pozostałych sytuacjach dominuje dowolność wprowadzania do tekstu fragmentów obcojęzycznych – pisarz albo powtarza użyte wcześniej wyrażenia, albo zastępuje je odpowiednikami włoskimi. W powieści można zaobserwować także pewną swobodę, jeśli chodzi o sposób łączenia reguł różnych systemów językowych. Wśród najczęstszych należy wymienić zestawianie rodzajników sardyńskich z rzeczownikami włoskimi i odwrotnie, dodawanie włoskich końcówek fleksyjnych do czasowników sardyńskich, używanie zasad składni obcych dla poszczególnych języków. Jeżeli weźmiemy pod uwagę czas akcji powieści (lata 60. XX wieku oraz okres wcześniejszy, wraz z retrospekcjami), można przypuszczać, że przemieszanie reguł gramatycznych włoskich i sardyńskich jest celowym zabiegiem autora, który w ten sposób zamierzał wykazać przenikanie się dwóch języków. Dla pisarza bohaterowie powieści stanowią swego rodzaju laboratorium lingwistyczne, w którym może on obserwować, jak przebiega komunikacja pomiędzy rozmówcami odwołującymi się do różnych systemów językowych oraz jak one wzajemnie na siebie wpływają. Interesująca jest także wybiórczość użytkowników języków w przyjmowaniu pewnych zasad i odrzucaniu innych oraz łatwość adaptowania i modyfikowania własnego języka (w rozważanym przypadku sardyńskiego) do zasad rządzących innym (włoskim).

Obok słów sardyńskich bezpośrednio etymologicznie związanych z łącianą lub włoskim, a więc nienastręczających większych problemów, jest liczna grupa elementów leksykalnych, których zrozumienie może być utrudnione dla czytelników nienależących do danego kręgu kulturowego. Wprowadzane są one do tekstu na dwa sposoby: albo traktowane są jako elementy autonomiczne, których znaczenie należy wydedukować z kontekstu, albo stanowią uzupełnienie wypowiedzi po włosku – mamy wówczas do czynienia z dosłownym tłumaczeniem potencjalnie niezrozumiałej części.

Jeśli chodzi o pierwszą grupę, Salvatore Niffoi na ogół przywołuje stałe elementy leksykalne, które w dalszej części powieści stanowią rdzeń kolejnych słów, umożliwiając przez analizę słowotwórczą zrozumienie sensu, np.

- „se tira un po' di vento le teste iniziano a *cajentarsi*” (Niffoi 2012: 150)  
(sard. *cajentarsi*; cast. *calentar*, pol. *rozgrzewać*, tu: *rozpalać*)  
(kiedy trochę wieje, głowy zaczynają *cajentarsi*);
- „al buio, durante il cravamento, se lo immaginava sopra al posto di Lisandru” (Niffoi 2012: 158)  
(sard. *cravar* > cast. *clavar*; it. *ficcare*, *conficcare*; pol. *wtykać*)  
(po ciemku, w czasie *cravamento*, wyobrażała go na sobie, zamiast Lisandra).



W przypadku niektórych wyrażenia sardyńskich, ich sens jest wytłumaczony bezpośrednio, przez podanie niemal dokładnego odpowiednika, np.

– „Visto *bullizzu*, muovimentu?” (Niffoi 2012: 41)

(Widzieliście *bullizzu*, poruszenie?);

– „Vieni a minde picare amore meu, vieni in presse, cuita! [...] Torna amore mio, torna! Vieni a portarmi via, corri, fai in fretta!” (Niffoi 2012: 17)

(*Vieni a minde picare, amore meu, vieni in presse cuita!* [...] Wróć kochanie moje, wróć! Zabierz mnie ze sobą, szybko, pośpiesz się!);

– „Ucchidepudda, l'ammazzagalline” (Niffoi 2012: 30)

(*Ucchidepudda*, kurobójca);

– „Zia Mundica, suora di clausura aveva lasciato tutto all'ordine delle clarisse e a noi niente, soriches e ballaroddas, topi e bacche di quercia, che da queste parti è peggio di uno sputo” (Niffoi 2012: 13)

(Ciotka Mundica, zakonnica klauzurowa zostawiła wszystko zakonowi klarysek, a nam nic, *soriches* i *ballaroddas*, myszy i owoce dębu, co w tych stronach to gorzej niż splunięcie);

– „Quella sera Lisandru si alleggerì l'anima e il resto, tra le labbra e le cosce di Luchia la spigolatrice, la fornicadora, come certe malelingue la chiamavano a Chentupedes” (Niffoi 2012: 58)

(Tego wieczoru Lisandru ulżył duszy i całej reszcie między ustami i udami Luchii, zbieraczce kłosów, nazywanej *fornicadora* przez niektóre zle języki w Chentupedes);

– „Quel Niala [...] lo chiamavano di soprannome Panemodde, pane morbido, per il suo carattere buono e per via del fatto che si commuoveva per ogni cosa” (Niffoi 2012: 59)

(Tego Niala [...] przezywano *Panemodde*, miękki chleb, przez jego dobry charakter i dlatego to, że wzruszał się z byle powodu).

– „Oh babbu, vendi un po' di mucche e comprami un fratellino! [...] Se vuoi te lo chiedo anche in sardo: Comprami un *vradicheddu!* [...] Parla in italiano, che non ti sto istruendo *debadas*” (Niffoi 2012: 60)

(Oj tatusiu, sprzedaj trochę krów i kup mi braciszka! [...] Jeśli chcesz, powiem ci to też po sardyńsku: Kup mi *vradicheddu!* [...] Mów po włosku, bo nie uczę cię *debadas*).

Obecność dwóch języków, z których każdy wyraża pozornie ten sam sens, jest uwarunkowana indywidualną decyzją autora. W niektórych przypadkach przez zestawienie sardyńskiego i włoskiego podkreślona zostaje różnica między językami, których odmienny status determinował także ich pojawienie się w szczególnych sytuacjach.

Inną techniką tłumaczenia stosowaną przez Niffoi jest nadawanie znaczeń przez kontekst. W tych przypadkach dokładny sens pozostaje ukryty, a zrozumienie zależy w dużej mierze od interpretacji, np.

– „Di colpo il viso di Lisandru divenne fosforescente, iniziò a scuotere la testa, a roteare le braccia e scalpitare per terra „Ohi sa conca mea! Ohi che mi scoppia! La testa mi scoppia!” (Niffoi 2012: 57)

(Nagle twarz Lisanda stała się fosforyzująca, zaczął machać głową, wywijać rękami i rzucać się na ziemię: „Oj, *sa conca mea!* Zaraz mi pęknie! Głowa mi pęka!”);

– „Deve essere lètà, perché mi sento la testa come un nido di pulci, che mi saltano dentro e mi fanno sragionare, mi danno la tremuledda” (Niffoi 2012: 57)

(To chyba przez wiek, ponieważ czuję, jakby moja głowa była gniazdem pcheł, które mi skaczą w środku i powodują *tremuledda*).

Rzadko wykorzystane są zapożyczenia przejęte z innych systemów językowych, których obecność na trwałe zachowała się w dialektach sardyńskich. Jeśli się pojawiają, to nawiązują najczęściej do katalońskich i kastylijskich wpływów na Sardinii, np.

– „A me il vino di Palitta ha fatto sempre meglio dell’olio santo che mi ha dato di *vostè*” (Niffoi 2012: 83)

(Mnie wino od Palitty robiło zawsze lepiej od świętego oleju, które mi *vostè* dał);

– „*Caras de galera!*” (Niffoi 2012: 41) (*zakazane caras*).

Niektóre zapożyczenia zostały sprowadzone do zapisu fonetycznej formy obowiązującej w danym regionie, która jest wiernie odtwarzana przez zapis graficzny, np.

– „«Pthù, *cajente che pisciu!*» Calda come il piscio, così era l’acqua” (Niffoi 2012: 108)

(Fuj, *cajente che pisciu!* Ciepła jak siuski, taka była woda);

– „A mi *cheres?* A mi vuoi?” (Niffoi 2012: 108) (*A mi cheres?* Chcesz mnie?).

Wreszcie ostatnią grupą elementów języka sardyńskiego w powieści Salvatorego Niffoi są słowa nieprzetłumaczalne z racji tego, że odnoszą się do zjawisk charakterystycznych tylko dla danego regionu. Do tej grupy można zaliczyć przede wszystkim określenia zjawisk typowych dla konkretnego obszaru językowego, a dodatkowo nawiązujące do wybranych przestrzeni życia, jak chociażby związanych z gastronomią: „Intorno a loro vino, morre, ama-

retti, casadinas, maricogosos e aranzada” (Dookoła nich wino, *morre, amaretti, casadinas, maricogosos e aranzada*) (Niffoi 2012: 131), zwyczajami: „mori a cinque anni schiacciato da un cavallo il giorno delle *pariglie*<sup>9</sup> di Santu Elias” (Zmarł w wieku pięciu lat, przygnieciony przez konia w czasie *pariglie* z okazji święta św. Eliasza) (Niffoi 2012: 113), rolami społecznymi (*sa theracca*), nazwami pospolitymi roślin: „In primavera si sbizzarriva con fusti di cardo di ogni tipo: *pisciareddu, asinino, tudu, guerju, pintu, anzoniu, cuppa, tridicale, lattosu*” (Latem dogadzała swoim kaprysom wszelakimi łądygami: *pisciareddu, asinino, tudu, guerju, pintu, anzoniu, cuppa, tridicale, lattosu*) (Niffoi 2012: 131). Istotne znaczenie odgrywają także wierzenia funkcjonujące w społeczności, np. *maghiargia*<sup>10</sup>, *pantuma*. Tytułowe *pantumas* według sardyńskich podań to zjawy zmarłych kobiet, które w szczególnych okolicznościach pojawiają się żyjącym, najczęściej w celu uporządkowania spraw nierozwiązanych za życia. W powieści do legendarnej zjawy zostaje porównany zmarły przodek (sard. *mannoi*, ‘dziadek’) narratora, który w dziwnym procesie rezurekcji powraca na ziemię, aby umrzeć ponownie i zostać pochowany razem ze swoją małżonką: „Era *mannoi* Lisandru che resuscitava reincarnandosi come una *pantuma* che si riempie lentamente di osso, nervi e sangue” (To zmarł twychwstawał *mannoi* Lisandru, przybierając nowe wcielenie jak *pantuma*, która napęla się powoli kośćmi, nerwami i krwią) (Niffoi 2012: 18). Akcja powieści opiera się więc w całości na specyficznym zjawisku, którego zakres występowania obejmuje niewielki region Sardynii. Wraz z wprowadzeniem w obieg ogólnonarodowy pojęcia *pantumas* autor upowszechnił szerszemu gronu odbiorców nieznanne aspekty rzeczywistości.

Salvatore Niffoi, umieszczając w powieści liczne elementy sardyńskiego, stara się ukazać wielobarwność języka, zdolnego do tego, aby wyprzeć dominujący w powieści włoski. Jego obecność jest szczególnie zauważalna z chwilą, gdy tekst włoski zostaje przerwany obco brzmiącym fragmentem, który często zaciemnia znaczenie całości.

Autor prowadzi grę z czytelnikiem, pozwalając mu tylko w nielicznych przypadkach odgadnąć znaczenie przekazu. Pojedyncze zwroty o znaczeniu dość oczywistym współwystępują z sardyńskimi wypowiedziami, których sens jest niejasny, ponieważ ani kontekst, ani ewentualne podobieństwo leksykalne do zwrotów z języka włoskiego nie umożliwiają ich zrozumie-

<sup>9</sup> Wł. *la pariglia* – ‘para koni’; na Sardynii *parillas* lub *pariglias* odnoszą się do wyścigów jeździeckich, w których uczestniczą grupy zawodników złożonych najczęściej z dwóch jeźdźców (Ruiu 2006: 7).

<sup>10</sup> Według lokalnych wierzeń *sa maghiargia* to sardyński odpowiednik wiedźmy.

nia. Czytelnik zostaje niejako wykluczony ze świata przedstawionego: może mu się przyglądać i rozumieć go wyłącznie powierzchownie, drogą dedukcji dochodzić do informacji ukrytych w innym języku. Pisarz urzeczywistnia w powieściach zamiar ukazania literackości rodzimego języka, zachowując jednocześnie jego nieprzenikniony charakter. Sardyński, który wykorzystuje w powieści Salvatore Niffoi, jest przecież najbardziej zachowawczym wariantem z wszystkich jego możliwych odmian. Pisarz wprowadza czytelnika częściowo do tego hermetycznego świata i równocześnie sugeruje, że nigdy całkowicie nie będzie on mógł się w nim zadomowić. Język jest dla niego narzędziem, za pomocą którego może ujawnić fragment pewnej rzeczywistości, ale także pozostawić w ukryciu liczne jej elementy. Autor do pewnego stopnia pozwala na przenikanie się dwóch światów, z których każdy jest reprezentowany przez inny język, ale nie dopuszcza na całkowite otwarcie się sardyńskiego mikroświata, pozwalając mu trwać w swej archaicznej formie.

## Literatura

- Contini, M., 1987, *Étude de géographie phonétique et de phonétique instrumentale du sarde*, Alessandria.
- Grassi, C., Sobrero A., Telmon T., 2003, *Introduzione alla dialettologia italiana*, Bari.
- Haller, H., 1995, *La presenza italiana nella nuova narrativa*, [w:] *Gli spazi della diversità. Atti del Convegno Internazionale sul tema „Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992”*, Leuven 3–8 maggio 1993, vol. 2, S. Vanvolsem, F. Musarra, B. van den Bossche, Roma, s. 243–256.
- Haller, H., 1999, *The other Italy: the literary canon in dialect*, Toronto.
- Mazzamuto, P. (red.), 1984, *La letteratura dialettale in Italia*, Palermo.
- Niffoi, S., 2011, *Die barfußige Witwe*, przeł. A. Löhrer, Wien.
- Niffoi, S., 2007, *Die Legende von Redenta Tiria*, przeł. S. Vagt, Wien.
- Niffoi, S., 2008, *La Légende de Redenta Tiria*, przeł. D. Vittoz, Paris.
- Niffoi, S., 2012, *La Veuve aux pieds nus*, przeł. D. Vittoz, Paris.
- Niffoi, S., 2012, *Pantumás*, Milano.
- Paulis, G., 1998, *La lingua sarda e l'identità ritrovata*, [w:] *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Sardegna*, L. Berlinguer, A. Mattone (red.), Torino, s. 1201–1221.
- Rubattu, A., 2006, *Dizionario universale della lingua di Sardegna* Cagliari.
- Ruiu, F., 2006, *Ardias e parillas in Sardegna*, Nuoro.
- Tola, S., 2006, *La letteratura in Lingua sarda. Testi, autori, vicende*, Cagliari.

Wagner, M.L., 1952, *Historische Wortbildungslehre des Sardischen*, A. Francke, Bern.

Wittgenstein, L., 2000, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa.

## The attempts to enlarge the borders of the world in the contemporary Italian prose

### Summary

The aim of this paper is to analyse certain untranslatable concepts present in contemporary prose of Italian writers, with a particular reference to those from Sardinia. In their prose they often mix Italian with other languages and Italian dialects. These procedures enable them to explain deep ideas existing and occurring only in their cultural habitat; these ideas seem impossible to be expressed in any other language. The latest novel by Salvatore Niffoi, *Pantumás*, offers a good example of how the author's identity that is linguistically determined may be expressed by polyphony. In the present paper we will focus our attention on certain aspects of this novel, in particular on its lexical, phonetic and semantic elements. We will also try to answer the question related to the possibility of understanding the text that seems to have been written with the intention to obscure the meaning of the novel.

**Keywords:** untranslatability, literary translation, reception of a literary text



