

UNIwersytet WArmińsko-MAzurski w OLSZTYNIE
UNIVERSITY OF WARMIA AND MAZURY IN OLSZTYN

Acta
Polono-
Ruthenica

XXII/2



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu WArmińsko-MAzurskiego
OLSZTYN 2017

Kolegium redakcyjne

Iwona Anna NDiaye (redaktor naczelna), Olga Letka-Spychała (sekretarz), Izabella Siemianowska (sekretarz)

Rada Naukowa

Ludmiła Babienko (Uralski Uniwersytet Federalny im. Pierwszego Prezydenta Rosji Borysa Jelcyna w Jekaterynburgu, Rosja), Nikołaj Barysznikow (Piatigorski Uniwersytet Państwowy, Rosja), Jolanta Brzykcy (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska), Andrzej Ksenicz (Uniwersytet Zielonogórski, Polska), Indira Dzagania (Suchumski Uniwersytet Państwowy w Tbilisi, Gruzja), Tatiana Kiryłłowna (Astrachański Państwowy Uniwersytet Medyczny, Rosja), Galina Krasnoszczekowa (Południowy Uniwersytet Federalny w Taganrogu, Rosja), Czesław Lachur (Uniwersytet Opolski, Polska), Natalia Lichina (Bałtycki Uniwersytet Federalny im. Immanuela Kanta w Kaliningradzie, Rosja), Leonid Malcew (Bałtycki Uniwersytet Federalny im. Immanuela Kanta w Kaliningradzie, Rosja), Tatiana Marczenko (Dom Rosyjskiej Zagranicy im. A. Sołżenicyna w Moskwie, Rosja), Walentina Masłowa (Witebski Uniwersytet Państwowy im. Piotra Maszeraua, Białoruś), Manatkul Mussatajewa (Kazachski Narodowy Uniwersytet Państwowy im. Abaja w Ałma-Aty, Kazachstan), Natalia Nesterowa (Permski Narodowy Badawczy Uniwersytet Politechniczny w Permie, Rosja), Dmitrij Nikołajew (Instytut Literacki im. A.M. Gorkiego w Moskwie, Rosja), Joanna Orzechowska (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), Vera Ozheli (Państwowy Uniwersytet im. Akakija Cereteli w Kutaisi, Gruzja), Tatiana Rybaczchenko (Uniwersytet Państwowy w Tomsku, Rosja), Michał Sarnowski (Uniwersytet Wrocławski, Polska), Andrzej Sitarski (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska), Swietłana Waulina (Bałtycki Uniwersytet Federalny im. Immanuela Kanta w Kaliningradzie, Rosja), Katarzyna Wojan (Uniwersytet Gdański, Polska), Lola Zwonariowa (Rosyjska Akademia Edukacji w Moskwie, Rosja)

Rada Programowa

Walenty Piłat (Honorowy Przewodniczący, Olsztyn), Jan Czykwini (Białystok),
Joanna Mianowska (Toruń), Leontij Mironiuk (Olsztyn), Grzegorz Ojcewicz (Szczytno),
Irena Rudziewicz (Olsztyn), Alicja Wołodźko-Butkiewicz (Warszawa),
Wolfgang Gladrow (Berlin)

Lista recenzentów zostanie zamieszczona w ostatnim numerze danego roku

Redaktorzy językowi

Elena Pociachina (język białoruski, język rosyjski)
Mirosława Czetyrba-Piszczako (język ukraiński)

Redaktor wydawniczy

Katarzyna Zawilska
Skład i łamanie
Marzanna Modzelewska

Projekt okładki

Barbara Lis-Romańczukowa

Adres redakcji

Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej UWM
ul. Kurta Obitzta 1, 10-725 Olsztyn
tel./fax 89 527 58 47, e-mail: acta.pol.rut@wp.pl

ISSN 1427-549X

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego • Olsztyn 2017

Wydawnictwo UWM
ul. Jana Heweliusza 14, 10-718 Olsztyn
tel. 89 523 36 61, fax 89 523 34 38
www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/
e-mail: wydawca@uwm.edu.pl

Ark. wyd. 11,1; ark. druk. 9,5

Nakład: 120 egz., druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 52

Spis treści

Literaturoznawstwo

Nel Bielniak, Nadzieży Teffi związki z Polską	7
Jadwiga Gracla, Dramaturgia Michaiła Bułhakowa na współczesnej polskiej scenie. Uwagi o spektaklu <i>Molier. Z urojenia</i>	17
Monika Sadowska, „Я люблю ездить в г. Челябинск и в Польшу”: Nikolaj Kolada i Polacy – wzajemne fascynacje	25
Patryk Witczak, Z dziejów emigracji rosyjskiej w Polsce – publicystyka Michaiła Arcybaszewa	37

Językoznawstwo

Ewa Białek, Rosyjska depeza kondolencyjna – wzorzec gatunkowy	51
Joanna Joachimiak-Prażanowska, <i>Frontowik, głównowierch, opołczeniec</i> , czyli rosyjska terminologia wojskowa w międzywojennej prasie warszawskiej	65
Joanna Olechno-Wasiluk, Multimedialny słownik lingworealioznawczy – nowe narzędzie w lingwokulturologii stosowanej	79

Przekładoznawstwo

Iwona Borys, Percepcja przyrody w sonecie <i>Stepy akermzańskie</i> Adama Mickiewicza i jego przekładach na język rosyjski	91
Mirosława Czetyrba-Piszczako, Przegląd literatury ukraińskiej w przekładach na język polski po 1989 roku	103
Olga Letka-Spychała, Profesjolekty jako źródło translacyjnych i kulturowych problemów tłumacza (na materiale <i>Kolacji z zabójcą</i> Aleksandry Marininy w tłumaczeniu Margarity Bartosik)	117
Iwona Anna NDiaye, <i>Kobieta demoniczna</i> Teffi (1872–1952) w przekładzie Juliana Tuwima	125
Filip Tołkaczewski, Okazjonalizmy Wasilija Szukszyna w przekładzie na język polski	135

Table of Contents

Study of Literature

Nel Bielniak, Nadezhda Teffi's relationships with Poland	7
Jadwiga Gracla, Mikhail Bulgakov's dramaturgy on contemporary Polish stage. Remarks on the performance <i>Molier. With delusions</i>	17
Monika Sadowska, „I like going to Chelyabinsk and Poland”: Nikolai Kolada and the Poles – mutual fascination	25
Patryk Witczak, History of Russian emigration literature in Poland – journalism of Mikhail Artsybashev	37

Linguistics

Ewa Białek, Russian condolence telegram – towards a genre pattern	51
Joanna Joachimiak-Prażanowska, <i>Frontowik, głównowierch, opolczeniec</i> , or russian military terminology in inter-war Warsaw press	65
Joanna Olechno-Wasiluk, Multimedia linguo-cultural dictionary – a new tool in applied linguo-cultural studies	79

Translation Studies

Iwona Borys, Perception of nature in the Adam Mickiewicz's sonnet <i>The Akkerman Steppe</i> and its Russian translations	91
Mirosława Czetyrba-Piszczako, A review of Ukrainian literature translated into Polish after 1989	103
Olga Letka-Spychała, Professional dialect as a source of lexical and cultural problems of the interpreter (based <i>Confluence of Circumstances</i> by Alexandra Marinina and its Polish translation by Margarita Bartosik)	117
Iwona Anna NDiaye, <i>Demonic Woman</i> Teffi (1872–1952), translated by Julian Tuwim	125
Filip Tołkaczewski, Vasily Shukshin's Occasionalisms in Polish Translation	115

Literaturoznawstwo

Nel Bielniak

Uniwersytet Zielonogórski

Nadzieży Teffi związki z Polską

Teffi, a właściwie Nadieżda Aleksandrowna Łochwicka, nazywana „królową śmiechu”, była nie tylko autorką niezwykle poczytnych w przedrewolucyjnej Rosji opowiadań humorystycznych i współtwórczynią czasopism „Satirikon” („Сатирикон”) i „Nowy Satirikon” („Новый Сатирикон”), lecz także poetką, dramaturgiem oraz przedstawicielką pierwszej fali rosyjskiej emigracji. Mimo iż powszechne uznanie zyskała jako pisarka dzięki humoreskom, karierę rozpoczęła we wrześniu 1901 roku od opublikowania pod panięńskim nazwiskiem wiersza *Мне снился сон, безумный и прекрасный...* w petersburskim czasopiśmie „Siewier” („Север”). Pseudonimu Teffi, którym w czasach jej największej popularności nazywano perfumy i słodycze, pisarka zaczęła używać nieco później. Po raz pierwszy podpisała nim jednoaktówkę *Женский вопрос* z 1907 roku¹.

Co ciekawe, rozgłos i ogromny popyt na utwory Teffi nie szły w parze z dostępnością informacji o jej życiu prywatnym, które według badaczy owiane było „nutą tajemnicy” [Jakimiuk-Sawczyńska 2012, 53–55]. Pisarka niechętnie ujawniała bowiem prawdę o sobie i swoich najbliższych, dlatego niewiele wiadomo dziś o jej relacjach z mężem i dziećmi, a właśnie już na poziomie powiązań rodzinnych zaczynają się jej kontakty z Polską. Elizabeth Neatrou odnotowuje:

Бликий друг старшей дочери Тэффи сообщил мне, что первый муж Надежды Александровны был поляк Владислав Бучинский, который после окончания юридического факультета служил судьей в Тихвине. Вскоре после рождения их первого ребенка в 1892 году он оставил службу и поселился в своем имении под Могилевом. В 1900 году, когда у них родилась вторая дочь Елена и сын Янек, Надежда Александровна расходуется с мужем и начинает свою литературную карьеру в Петербурге [Нитрауп 1989, 4].

¹ Według Elizabeth Neatrou sama pisarka na dwa sposoby tłumaczyła genezę pseudonimu. W pierwszej wersji powstał on od imienia pewnego niezbyt mądrego człowieka, Stefana, którego sługa nazywał Steffi. Wychodząc z założenia, że ludzie głupi są zazwyczaj szczęśliwi, pisarka uczyniła z tego zdrobnienia swój pseudonim, skróciwszy tylko formę Steffi do Teffi. Natomiast zgodnie z drugim wariantem po udanej premierze sztuki *Женский вопрос* jeden z dziennikarzy zadał autorce pytanie, czy jej pseudonim powstał z inspiracji pieśnią Rudyarda Kiplinga, w której pojawia się imię Taffy. Pisarka ponoć chętnie podchwyciła taką interpretację [Нитрауп 1989, 4–5].

Mariaż przyszłej pisarki okazał się zatem nieudany, a o tym, dlaczego zdecydowała się ona na tak radykalny krok jak porzucenie męża i dzieci, możemy sądzić głównie na podstawie jej opowiadań, w których pobrzmiewają niekiedy autobiograficzne echa. Do dziś brak jest danych na temat jedyne go syna twórczyni. O starszej córce, Walerii, po mężu Grabowskiej, którą Teffi nazywała w dzieciństwie Waleczką, wiadomo, że mieszkała w Londynie i była współpracownicą rządu Rzeczypospolitej Polskiej na uchodźstwie. Pełniła ona funkcję kierowniczk i kancelarii w gabinecie ministra spraw zagranicznych. Po latach udało się Teffi nawiązać z córką kontakt, korespondowały ze sobą, a Waleria odwiedzała matkę we Francji [„Polskie Dokumenty Dyplomatyczne”...; Спиридонова, online; Jakimiuk-Sawczyńska 2012, 54; Jakimiuk-Sawczyńska 2016, 74–75]. W jednym z listów do dorosłej córki, napisanych pod koniec życia, pisarka uchyliła rąbka tajemnicy dotyczącej jej małżeństwa. Słowa skreślone 6 listopada 1947 roku rzucają bowiem nowe światło na decyzję Teffi sprzed lat: „Ты хорошая дочь. Благодарю тебя за все. Ведь у тебя нет по отношению ко мне никаких обязательств, п./отому/ ч./то/ я была мать плохая. (По существу хорошая, но обстоятельства выгнали меня из дома, где, оставшись, я бы погибла)” [Cyt. za: Тэффи 1936]. Najmniej enigmatyczne są informacje dotyczące młodszej córki pisarki. Wprawdzie nie traktują one o relacjach matka – córka, niemniej jednak pozwalają dość szczegółowo prześledzić jej losy i dostrzec odziedziczone po rodzicielce talenty. Helena Buczyńska była bowiem jedną z najznakomitszych aktorek charakterystycznych polskiej sceny. Zadebiutowała 1 lipca 1914 roku w Teatrze Letnim w Warszawie. Od tej pory współpracowała z wieloma teatrami nie tylko stołecznymi, lecz także krakowskimi, poznańskimi i łódzkimi oraz rosyjskimi. Podczas drugiej wojny światowej H. Buczyńska prowadziła tajne kursy aktorskie, a tuż po jej zakończeniu dała się poznać także jako autorka i reżyserka. W latach 1945–1946 wystawiała na scenie warszawskiego Teatru Małego własną sztukę zatytułowaną *Obcym wstęp wzbroniony*, której akcja dzieje się w środowisku aktorskim. H. Buczyńska była cenioną aktorką komediową i kabaretową, z powodzeniem grała również role dramatyczne, a wśród publiczności cieszyły się popularnością jej kreacje filmowe i radiowe [Słownik biograficzny teatru polskiego... 1973, 73; Macierakowski 1958, 24].

W dwudziestoleciu międzywojennym Teffi niejednokrotnie bywała w Polsce, by odwiedzić Helenę. Tu czuła bliskość ojczyzny, która była niemal na wyciągnięcie ręki, dlatego wszystko przypominało jej ukochaną Rosję, nawet padający śnieg: „близка земля, где сейчас тоже падает снег, еще белее, еще холоднее и тише. Метет, замечает наши бывшие следы” [Cyt. za: Спиридонова, online]. Co istotne, wizyty u córki w Warszawie stały się także okazją do zawarcia znajomości z przedstawicielami lokalnego świata literackiego. Pisarka nawiązała bliskie kontakty między innymi

ze skamandrytami. Potwierdzeniem tych słów jest wypowiedź Zofii Nałkowskiej, która 12 listopada 1927 roku zanotowała w dzienniku wrażenia z udziału w raucie u państwa prezydentostwa na zamku z okazji święta narodowego:

Miło mi też było posłyszeć od zjadliwego dla wszystkich Słonimskiego, jak podoba mu się *Teresa Hennert*, uczuwać życzliwość młodych, jak Tuwim i Wierzyński. W tym towarzystwie poznałam będącą przelotnie w Warszawie humorystkę rosyjską Teffi [Nałkowska 1980, III, 284].

Ponadto podczas pobytów w nadwiślańskiej stolicy Teffi włączała się w działalność prasowo-wydawniczą rosyjskiej mniejszości, która prężnie prosperowała w Polsce dzięki temu, że nasz kraj zamieszkiwała spora liczba emigrantów z czasów rewolucji i wojny domowej. W okresie międzywojnia ukazywało się jednocześnie kilka dzienników rosyjskich. Andrzej Paczkowski podaje, że w 1925 roku rosyjska diaspora dysponowała 4 dziennikami, 4 tygodnikami, 1 dwutygodnikiem i 2 miesięcznikami. Natomiast już rok później liczba tygodników podwoiła się [Paczkowski 1980, 361]. Pisarka publikowała felietony w warszawskiej gazecie „*Za swobodu!*” („*За свободу!*”), bywała w księgarni i wydawnictwie „*Dobro*” („*Добро*”) z książkami i pismami rosyjskimi oraz białogwardyjskiej agencji prasowej „*Russpress*” („*Русс-пресс*”), które mieściły się w kamienicy Garskich przy Krakowskim Przedmieściu 53 [Спиридонова, online].

Znajomość z członkami jednej z najbardziej wpływowych i popularnych polskich grup poetyckich tamtych czasów, którzy współtworzyli między innymi należący do czołówki pism satyrycznych tygodnik „*Cyruлик Warszawski*”, zaowocowała publikacją utworów Teffi na jego łamach. Niemniej jednak dokonując porównania „*Cyruлика*” z „*Satirikonem*”, pisarka dostrzegła wady polskiego czasopisma takie jak „*узость сюжетов, недостаточную щепетильность по отношению к тайнам интимной жизни, политизированность*” [Спиридонова, online]. W 1930 roku w numerze 10 (s. 8–9) ukazało się *Czwarte „nie”* noszące w oryginale tytuł *Долг и честь* (1913), natomiast w numerze 22 (s. 9) zamieszczono wolny przekład opowiadania *Литература в жизни* (1912), które tłumacz (E.M.S.) nazwał *Młódź*. I jeśli w pierwszym wypadku mamy do czynienia z niewielką ingerencją w tekst oryginału, polegającą głównie na dostosowaniu imion i nazwisk do polskich realiów, to w drugim zmiany są zdecydowanie bardziej zaawansowane. Tłumacz usunął między innymi część tekstu, dodał sparafrazowaną, często cytowaną wypowiedź Teffi: „*Тургенев – весной, Толстой – летом, Диккенс – зимой, Гамсун – осенью*” [цит. за: Нитраур 1989, 4], a Turgieniewowskich bohaterów zamienił na postaci z utworów Adama Mickiewicza, Henryka Sienkiewicza czy Oscara Wilde’a.

Należy w tym miejscu zauważyć, że czytelnicy mogli zaznajomić się z twórczością Teffi w polskiej wersji językowej znacznie wcześniej. Już w sierpniu 1915 roku w „Nowym Kurierze Łódzkim” (nr 228, s. 2) pojawiło się opowiadanie *Nowy cyrkularz* (*Новый циркуляр*, 1910) w tłumaczeniu Juliana Tuwima, który był wielkim entuzjastą talentu rosyjskiej humorystki i jednocześnie popularyzatorem jej twórczości. W sumie skamandryta przełożył około 30 nowelek Teffi, które ukazywały się bądź pojedynczo w czasopiśmie, bądź w zbiorkach. Pierwszy tom zawierający 12 humoresek został opublikowany w 1922 roku pod tytułem *Kobieta demoniczna*, drugi, zatytułowany *Dym bez ognia*, w którym zamieszczono 14 utworów, ujrzał światło dzienne w 1927 roku. Tuwim wydawał także na przełomie 1925 i 1926 roku tygodnik „To-To”, z którym związana była pisarka. Oprócz wspomnianych czasopism teksty Teffi zamieszczały jeszcze periodyki, takie jak „Robotnik”, „Słowo”, „Świat” czy nowojorski „Nowy Świat” [Stradecki 1959, 32, 71, 108, 135, 153–154, 156; Sielicki 1996, 158–159].

Publikowano również skecze i monologi Teffi przeznaczone głównie dla teatrzyków amatorskich, sięgając przy tym zarówno po utwory wczesne, jak i powstałe na emigracji, czego przykładem są teksty *Damski brydż. Szczęśliwa miłość* w przekładzie J. Rodzyńkowskiego, które ukazały się w 1937 roku we Lwowie. Warto tu odnotować, że jednoaktówki Teffi też cieszyły się popularnością wśród liczących się scenek tzw. „teatru drugiego nurtu”, z którymi współpracowali wybitni aktorzy i inscenizatorzy teatrów dramatycznych. W sierpniu 1919 roku Qui Pro Quo, najsłynniejszy warszawski teatrzyk literacko-rewiowy okresu XX-lecia międzywojennego, zdominowany pisarsko przez skamandrytów, wystawił sztukę rosyjskiej pisarki zatytułowaną *Pył diamentowy* (*Алмазная пыль*, 1906), którą przełożył Julian Tuwim, a wyreżyserował Stefan Jaracz. Co ciekawe, artystką tego kabaretu satyrycznego oprócz sław, takich jak Hanka Ordonówna, Mira Zimińska, Eugeniusz Bodo czy Adolf Dymusza, była w latach 1925–1928 także Helena Buczyńska. Kolejną fraszkę sceniczną pióra Teffi widzowie mogli obejrzyć już listopadzie 1919 roku na scenie innego liczącego się stołecznego teatrzyku. W repertuarze teatru Czarny Kot pojawiła się bowiem *Broszka* (*Брошечка*) w reżyserii Edmunda Gasińskiego, która w sezonie 1911–1912 święciła tryumfy w petersburskim objazdowym teatrze miniatur Mozaika. Należy również wspomnieć, że tuż po głośnej premierze we Francji w 1937 roku nowej sztuki Teffi w czterech aktach, której akcja dzieje się we współczesnym Paryżu, *Moment судьбы* zaczęto grać w rosyjskich teatrach nie tylko w całej Europie (Belgrad, Berlin, Londyn, Praga, Ryga, Sofia), w tym również w Warszawie, lecz także poza jej granicami (Szanghaj). Można przypuszczać, że w Polsce wystawiano więcej sztuk rosyjskiej dramatis personae, jednak ze względu na zniszczenia, jakim uległy warszawskie archiwa podczas drugiej wojny światowej,

pozostało stosunkowo niewiele materialnych śladów intensywnej działalności polskiego „teatru drugiego nurtu” w okresie międzywojnia [Mościcki 2010a; Mościcki 2010b; *Słownik biograficzny teatru polskiego...* 1973, 73; Нитрауp 1989, 17].

Polscy odbiorcy mieli okazję zapoznać się nie tylko z humoreskami, skeczami i jednoaktówkami Teffi. Dzięki Aleksandrowi Wertyńskiemu, który od 1923 roku przebywał na emigracji w kraju nad Wisłą, nasi rodacy zyskali możliwość zaznajomienia się z liryką autorki *Kobiety demonicznej*. Wśród wielu znanych romansów, które słynny rosyjski bard wykonywał podczas koncertów odbywających się na terenie całej Polski, można było usłyszeć między innymi *Balladę o trzech paziach*. Muzykę do utworu skomponował sam pieśniarz, a polskie słowa napisał Stanisław Ratold. Oczywiście, A. Wertyński wykonywał tę pieśń także w rosyjskiej wersji językowej. *Песенка о трех пажках*, bo taki jest oryginalny tytuł wiersza Teffi, pochodzi z jej pierwszego tomiku poezji *Семь огней* (*Siedem ogni*), który opublikowano w 1910 roku. Rosyjskojęzyczna partytura do utworu A. Wertyńskiego ukazała się w Moskwie w 1917 roku, natomiast wersja polskojęzyczna – w Warszawie około 1925 roku². Warto zauważyć, że sama poetka też lubiła śpiewać swoje wiersze, przygrywając sobie na gitarze [Klimowicz 1996, 684].

W twórczości Teffi można odnaleźć również polskie akcenty. W czasie rewolucji 1905 roku autorka, podobnie jak większość petersburskiej inteligencji, uległa kontestatorskim nastrojom i chętnie pisała naiwne wiersze o wichrzyielskim zabarwieniu, które z perspektywy czasu oceniała bardzo sceptycznie [Нитрауp 1989, 4–5; Jakimiuk-Sawczyńska 2014, 84–87]. Jednym z nich jest utwór zatytułowany *Из Мицкевича*, który ukazał się 19 listopada 1905 roku w drugim numerze efemerycznego petersburskiego czasopisma „Signal” („Сигнал”) założonego przez Kornieja Czukowskiego, specjalizującego się w satyrze politycznej. Wiersz ten jest parafrazą Mickiewiczowskiej ballady *Czaty*³ znanej rosyjskim czytelnikom pod tytułem *Боевода*. Ballada ukraińska polskiego wieszczka, przetłumaczona przez Aleksandra Puszkina w 1833 roku i opublikowana rok później, opowiada o wojewodzie, który, przyłapawszy żonę na zdradzie, postanowił rozprawić się z nią i jej wybrankiem przy pomocy sługi. Kozak jednak wzdraga się przed zamordowaniem kobiety i zamiast do niej strzela do wojewody. Natomiast w wydaniu rosyjskiej humorystki zgodnie

² Informacje dotyczące partytur można odnaleźć na stronach internetowych: http://katalogi.bn.org.pl/iii/encore/record/C_Rb3078009_SVertinskij_P1%2C42__Orighresult__U__X4?lang=pol&suite=cobalt (dostęp 17.06.2017) oraz <https://www.starinnyye-noty.ru/песни-романсы-и-арии/песенка-о-трех-пажах-вертинский/> (dostęp 4.06.2017).

³ Istnieje kilka wersji określających czas powstania ballady ukraińskiej Mickiewicza. Według Siemiona Łandy, który poświęcił temu zagadnieniu artykuł, utwór ten mógł pojawić się nie wcześniej niż 8 listopada 1828 r. i nie później niż na początku grudnia [Zob. Łanda 1982, 225–235].

z duchem czasu i profilem pisma wojewoda, nawołujący oddział do strzelania do zbuntowanego tłumu, ginie od kul swoich żołnierzy:

„Раз, два три! Пали, ребята!
Пусть издохнет скверный гад!”
– „Рад стараться” – взвыли взводы,
Дружно в спину воеводы
Выпуская весь заряд [Тэффи 1905].

Dekadę później, w 1916 roku, poetka napisała wiersz zatytułowany *Польше*, który włączyła później do wydanego w 1923 roku w Berlinie tomiku *Passiflora*. Zdają się w nim pobrzmiwać echa aktualnej sytuacji politycznej:

Вот конец кровавой тризны –
Враг в реках ее отчизны
Напоил своих коней! [Тэффи 2006].

Jednakże wydarzenia z teraźniejszości scalone są z obrazami z dalekiej przeszłości. Poetka wprowadza bowiem postać Wernyhory, która odegrała istotną rolę w literaturze polskiej, zwłaszcza doby romantyzmu:

Пусть грядущий вихрь годов
Сеет пепел городов,
Нас, бежавших в лес и горы,
Нас заблудших меж дорог,
Скликнет старца Вернигоры
Громозвонный вещий рог [Тэффи 2006].

Dla polskich twórców szczególnie inspirująca była profecja legendarnego ukraińskiego lirnika czasów koliszczyzny, który stał się symbolem polsko-ukraińskiego pojednania. Jego przepowiednia przyszłości Polski, zapowiedź rozbiorów oraz politycznego odrodzenia natchnęła między innymi twórców, takich jak Seweryn Goszczyński (*Wernyhora*, 1829), Michał Czajkowski (*Wernyhora, wieszcz ukraiński: powieść historyczna z roku 1768*, 1838), Juliusz Słowacki (*Wacław*, 1838; *Beniowski*, 1841; *Sen srebrny Salomei*, 1843) czy Stanisław Wyspiański (*Wesele*, 1901). Znalazła ona swój wyraz także w malarstwie. Jan Matejko stworzył bowiem w latach 1883–1884 obraz olejny zatytułowany *Wernyhora*. Jest więc wielce prawdopodobne, że Teffi знаła legendę o wieszczym Kozaku nie tylko z literatury, lecz także z ustnych przekazów mieszkańców byłych południowo-wschodnich rubieży Rzeczypospolitej. W dzieciństwie pisarka często bywała bowiem w rodzinnym majątku w guberni

wołyńskiej. Niektórzy badacze podają, że właśnie tam się urodziła [Boruszkowska 2015; Трубилова 1997, 395].

W jednym z opowiadań z opublikowanego w Berlinie w 1936 roku zbiorku *Ведьма*, które przesycone jest wątkami autobiograficznymi, możemy przeczytać:

В те времена проводили мы всегда лето в Вольнской губернии, в имении моей матери.

Знакомых там у нас было мало, потому что окрестные помещики были все поляки, держались особняком, да и между собой они, кажется, не очень приятельски жили, а все больше друг перед другом „пыжились” – кто, мол, богаче да кто знатнее. Но один из соседей – старый граф И. изредка к нам заглядывал, так как встречался когда-то с моей матерью на заграничных водах [Тэффи 1936].

Zasygnalizowane w cytowanym tu opowiadaniu *Лешачиха* (1931) elementy polskiej kultury i mentalności pojawiają się także w innych utworach z omawianego tomu, zwłaszcza w opowiadaniach *Домашние* (1931) i *Русалка* (1931). We wskazanych trzech tekstach występują między innymi bohaterowie, tacy jak lokaj Bartek, hrabianka Jadzia, guwernantka-katoliczka, zabierająca niekiedy do kościoła swoje podopieczne, czy pokojówka Kornelia, która śpiewała polskie pieśni i mówiła po polsku: „Тихая вода бжеги рве”.

Natomiast kolejne opowiadanie pochodzące z prezentowanego zbiorku, *Волчья ночь* (1934), traktuje o młodej ciężarnej kobiecie, rozczarowanej małżeństwem i znużonej życiem na wsi. W tej postaci nietrudno rozpoznać samą pisarkę. Autorka wyraźnie zaakcentowała brak zrozumienia i bliskości między małżonkami oraz niekorzystną przemianę męża, który z eleganckiego światowca zmienił się w nudnego, ospałego gbura:

Вчера за обедом она сказала:

– Я не могу пить воду. Она слишком мокрая.

И все рассмеялись.

И Станя смеялся. Уж ему бы не следовало. Он муж, он должен защищать от насмешек свою больную жену. Она такая больная, такая несчастная.

И еще три месяца хворать.

Если бы она знала, что все так ужасно сложится, она ни за что не вышла бы замуж.

Поступила бы на курсы. Хотя трудно опять учиться. Надоело [Тэффи 1936].

Zbliżając się ku końcowi rozważań o filiacjach autorki *Kobiety demonicznej* z Polską, wypada przyrzeć się roli, jaką odgrywa ona w naszym rodzimym literaturoznawstwie. Mimo pojawiających się konstatacji niektórych badaczy, że „dzisiaj Teffi jest pisarką niezbyt znaną” [Jakimiuk-Sawczyńska 2012, 52; por. Głuszkowski 2016, 307], znalazła ona zasłużone miejsce w różnego rodzaju kompendiach.

Świadczą o tym między innymi następujące pozycje: *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996)* Tadeusza Klimowicza [Klimowicz 1996, 684], poniekąd również *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku: od początku stulecia do roku 1996* Wolfganga Kasacka, został on bowiem przetłumaczony, opracowany oraz uzupełniony o polską bibliografię i indeks osób przez Bronisława Kodzisa [Kasack 1996, 646–647], *Antologia rosyjskiej prozy emigracyjnej (pierwsza i trzecia fala emigracji)* Joanny Mianowskiej [Mianowska 1998, 201–216] czy też autorki podręcznik *Rosyjska literatura emigracyjna i literatura opozycji wewnętrznej w komentarzach* [Mianowska 1998, 164–182], wydany po raz pierwszy w 1998 roku, następnie wznowiony w roku 2007. Ponadto w ostatnich latach przedstawiciele różnych polskich ośrodków akademickich coraz częściej zwracają się ku twórczości Teffi, uznając za atrakcyjne badawczo wszystkie sfery jej literackiej działalności. Najwięcej uwagi poświęcono prozie rosyjskiej pisarki, która zaciekaowała między innymi białostockich i warszawskich badaczy: cytowaną tu już Walentynę Jakimiuk-Sawczyńską oraz Mikołaja Kruka [2002, 161–170] i Piotra Głuszkowskiego [2016, 307–317]. Natomiast Zoja Kuca (Lublin) podała analizie zarówno miniatury Teffi, jak i jej dramaturgię [Kuca 2013, 205–217], która zainteresowała również Bronisława Kodzisa (Opole) [2011], a eksploracją poezji zajęła się olsztyńska badaczka Iwona A. NDiaye [2016, 225–235].

W ramach podsumowania odnotujemy tylko, że ukazujące się wciąż jeszcze w periodykach tłumaczenia utworów Teffi, jak np. opowiadanie *Jest taka przypowieść... Wybór krzyża* (*Выбор креста*, 1946) w przekładzie Krystyny Śmiechowicz, które zostało opublikowane w 2010 roku w kwartalniku „Migotania, Przejaśnienia” [Łochwicka-Buczinska 2010, 16–17], wskazują na ich niegasnącą popularność wśród współczesnych czytelników.

Bibliografia

- Boruszkowska Iwona. 2015. *Literacka kreacja Wernyhory w powieści Michała Czajkowskiego „Wernyhora, wieszcz ukraiński: powieść historyczna z roku 1768”*. „Podteksty” nr 1. (online) <http://podteksty.amu.edu.pl/content/literacka-kreacja-postaci-wernyhory-w-powieści-michala-czajkowsk.html> (dostęp 19.06.2017).
- Głuszkowski Piotr. 2016. *Образ большевиков в воспоминаниях Тэффи*. W: *Pisarki rosyjskiej zagranicy – w literaturze, kulturze i korespondencji*. Red. Kozak B., NDiaye I. A. Seria „Luminarze Rosyjskiej Emigracji”. T. V. Olsztyn: Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie: 307–317.
- Jakimiuk-Sawczyńska Walentyna. 2012. *Teffi. Feministka czy kobieta na rozdrożu?* W: *Kobiety w literaturze i społeczeństwie. Ujęcie feministyczno-genderowe*. Red. Jakimiuk-Sawczyńska W. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku: 51–61.
- Jakimiuk-Sawczyńska Walentyna. 2014. *Wpływ polityki na życie i twórczość Teffi*. „Conversatoria Literaria” r. 8: 83–93.

- Jakimiuk-Sawczyńska Walentyna. 2016. *Роль предметов в жизни и творчестве Тэффи*. W: *W kręgu problemów antropologii kultury. Ciało i rzecz w literaturze*. Red. Supa W., Zdanowicz I. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku: 71–79.
- Kasack Wolfgang. 1996. *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku: od początku stulecia do roku 1996*. Przekł., oprac., bibliografia pol. i indeks osób Kodzis B. Wrocław– Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Klimowicz Tadeusz. 1996. *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917–1996)*. Warszawa: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Polskiej.
- Kodzis Bronislav. 2011. *Dramaturgiâ pervoj volny russskoj èmigracii*. „Novyj Žurnal” № 236. (online) <http://magazines.russ.ru/nj/2011/263/ko20-pr.html> (dostęp 20.06.2017). [Кодзис Бронислав. 2011. *Драматургия первой волны русской эмиграции*. „Новый Журнал” № 236. (online) <http://magazines.russ.ru/nj/2011/263/ko20-pr.html> (дostęp 20.06.2017)].
- Kruk Mikołaj. 2002. *Komizm i ironia w „Anatomii i fizjologii człowieka” A. Awierczeni, A. Buchowa, G. Landau i N. Teffi*. W: *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich V*. Red. Supa W. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku: 161–170.
- Kuca Zoja. 2013. *Женское письмо на примере Н. Берберовой и Н. Тэффи. Как и о чем писали писательницы-эмигрантки*. W: *Kultura literacka emigracji rosyjskiej, ukraińskiej i białoruskiej XX wieku. Konteksty – estetyka – recepcja*. Red. Woźniak A. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego: 205–217.
- Łanda Siemion. 1982. *Jak Odyniec redagował „Czaty” Mickiewicza*. Z „Kroniki życia i twórczości Mickiewicza. 1824–1829”. „Pamiętnik Literacki” nr 73, z. 1–2: 225–235.
- Łochwicka-Buczinska Nadieżda. 2010. *Jest taka przypowieść... Wybór krzyża*. Tłum. Śmiechowicz K. „Migotania, Przejaśnienia” nr 4 (29): 16–17.
- Macierakowski Jerzy. 1958. *Helena Buczyńska* [nekrolog]. „Teatr i Film” nr 3: 24.
- Mianowska Joanna. 1997. *Antologia rosyjskiej prozy emigracyjnej (pierwsza i trzecia fala emigracji)*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- Mianowska Joanna. 1998. *Rosyjska literatura emigracyjna i literatura rosyjskiej opozycji wewnętrznej w komentarzach*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- Mościcki Tomasz. 2010a. *Kabarety przedwojennej Warszawy (1910–1939)*. (online) <http://culture.pl/pl/artykul/kabarety-przedwojennej-warszawy-1910-1939> (dostęp 17.06.2017).
- Mościcki Tomasz. 2010b. *Qui Pro Quo*. (online) <http://culture.pl/pl/tworca/qui-pro-quo> (dostęp 17.06.2017).
- Nałkowska Zofia. 1980. *Dzienniki*. T. III. Warszawa: Czytelnik.
- NDiaye Iwona Anna. 2016. *Koncept „śmierć” w poezji emigracyjnej Nadzieży Teffi*. „Acta Polono-Ruthenica” nr 21: 225–235.
- Nitraur Èlizabet. 1989. *„Žizn' smeetsâ i plačet...”. O sud'be i tvorčestve Teffi*. V: Teffi. *Nostal'giâ. Rasskazy. Vospominaniâ*. Leningrad: Hudožestvennaâ literatura [Нитраур Элизабет. 1989. „Жизнь смеется и плачет...”. О судьбе и творчестве Тэффи. В: Тэффи. *Ностальгия. Рассказы. Воспоминания*. Ленинград: Художественная литература].
- (online) http://katalogi.bn.org.pl/iii/encore/record/C__Rb3078009__SVertinskij_P1%2C42__Originalresult__U__X4?lang=pol&suite=cobalt (dostęp 17.06.2017).
- (online) <https://www.starinnye-noty.ru/pesni-romansy-i-arii/pesenska-o-treh-pažah-vertinskij/> (dostęp 4.06.2017) [<https://www.starinnye-noty.ru/песни-романсы-и-арии/песенка-о-трех-пажах-вертинский/> (дostęp 4.06.2017)].
- Paczkowski Andrzej. 1980. *Prasa polska w latach 1918–1939*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- „Polskie Dokumenty Dyplomatyczne”. T. 5: *1939 wrzesień–grudzień*. 2007. Red. Rojek W. Warszawa. (online) http://pdd.pism.pl/Polskie_Dokumenty_Dyplomatyczne/tomy_opublikowane/Polskie_Dokumenty_Dyplomatyczne_1938-wrzesien-grudzien (dostęp 15.06.2017).

- Sielicki Franciszek. 1996. *Pisarze rosyjscy początku XX wieku w Polsce międzywojennej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*. 1973. Red. Raszewski Z. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Spiridonova Lidiâ. *Protivlenie zlu smehom N. Tëffi*. (online) http://www.erudition.ru/referat/ref/id.57476_1.html. (dostęp 15.06.17) [Спиридонова Лидия. *Противление злу смехом. Н. Тэффи*. (online) http://www.erudition.ru/referat/ref/id.57476_1.html (дostęp 15.06.2017)].
- Stradecki Janusz. 1959. *Julian Tuwim. Bibliografia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Tëffi. 1936. *Ved'ma*. Berlin: Petropolis. (online) <http://az.lib.ru/t/teffi/> (dostęp 30.06.2017) [Тэффи. 1936. *Ведьма*. Берлин: Петрополис. (online) <http://az.lib.ru/t/teffi/> (дostęp 30.06.2017)].
- Tëffi. 1905. Iz Mickeviča. (online) <http://az.lib.ru/t/teffi/> (dostęp 17.06.2017) [Тэффи. 1905. *Из Мицкевича*. (online) <http://az.lib.ru/t/teffi/> (дostęp 17.06.2017)].
- Tëffi Nadežda. 2006. *Černyj iris. Belaâ siren'*. Moskva: Èksmo. (online) <http://ruslit.traumlibrary.net/book/teffy-iris/teffy-iris.html#work006> (dostęp 17.06. 2017) [Тэффи Надежда. 2006. *Черный ирис. Белая сирень*. Москва: Эксмо. (online) <http://ruslit.traumlibrary.net/book/teffy-iris/teffy-iris.html#work006> (дostęp 17.06.2017)].
- Trubilova Elena. 1997. Tëffi. V: *Literaturnaâ ènciklopediâ Russkogo Zarubež'a (1918–1940)*. Red. Nikolûkin A. T. 1. Moskva: Rossijskaâ političeskaâ ènciklopediâ: 395–398 [Трубилова Елена. 1997. *Тэффи*. В: *Литературная энциклопедия Русского Зарубежья (1918–1940)*. Ред. Николюкин А. Т. 1. Москва: Российская политическая энциклопедия: 395–398].

Summary

Nadezhda Teffi's relationships with Poland

The contacts of the popular Russian humorist and the representative of the first wave of emigration with Poland begin at the level of family connections. Teffi used to visit Warsaw where she became acquainted with the representatives of the local literary world. Her works, translated into Polish, were published both by numerous magazines, separate collections and showed on stage. Polish themes appear in Teffi's works too.

Key words: Nadezhda Teffi, Russian literature in immigration, Polish-Russian literary contacts, family

Kontakt z Autorką:
nel.bielniak@wp.pl

Jadwiga Gracla

Uniwersytet Warszawski

Dramaturgia Michaiła Bułhakowa na współczesnej polskiej scenie. Uwagi o spektaklu *Molier. Z urojenia*

Michaił Bułhakow należy do grona twórców, których nie trzeba przedstawiać polskiemu odbiorcy. Dzięki popularności jego bodaj najsłynniejszego dzieła – *Mistrza i Małgorzaty* znalazł miejsce w gronie autorów rozpoznawanych. Przyznać należy, że i inne jego utwory są znane polskiemu czytelnikowi. Wystarczy tu wspomnieć chociażby słynne *Psie serce*¹. Nieco inaczej rzecz przedstawia się w przypadku spuścizny dramaturgicznej pisarza. Na pierwszy plan wysuwają się tu raczej adaptacje prozy autora (poczynając od najróżniejszych wariantów adaptacji scenicznych *Mistrza i Małgorzaty*²), zaś przedstawienia oparte na pozostawionej przezeń dramaturgii są, co prawda, obecne na scenie teatralnej, jednak znacznie częściej goszczą w przybytku Melpomeny właśnie inscenizacje epiki M. Bułhakowa. Chwalebny wyjątkiem jest sztuka o „życiu wielkiego pisarza” – jak przywykło się ją charakteryzować – *Moliere, czyli zmowa świętoszków*.

Polscy reżyserzy sięgali po nią aż szesnastokrotnie³, co jest rekordem wśród wystawień dramaturgii autora. Jednak w ostatnich latach popularność tego utworu nieco zmalała – na przestrzeni ostatniego dziesięciolecia tylko raz ukazał się on na scenie za sprawą grupy teatralnej PAPAHEMA⁴. Dramat ten, jak wspomniano,

¹ Spektakle na motywach tego utworu są grane w Polsce od 1983 r. Najnowsza realizacja odbyła się w teatrze Miejskim w Gliwicach w 2017 r. w reżyserii Krzysztofa Rekowskiego.

² <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/4663,sztuka.html>. Sztuka ta doczekała się ponad 40 realizacji scenicznych.

³ <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/3639,sztuka.html>.

⁴ Jak twierdzi Anna Kopeć w swoim tekście: *Teatr Papahema, czyli białostocki znak jakości*: „Mówią o sobie, że łączy ich wspólne poczucie humoru i gust. Marzą o robieniu teatru dowcipnego, a zarazem mądrego i wysmakowanego estetycznie. Na razie konsekwentnie je realizują i to z dużym powodzeniem. Teatr Papahema, który stworzyła czwórka absolwentów kierunku aktorskiego na Wydziale Sztuki Łalkarskiej w Białymstoku: Paulina Moś, Paweł Rutkowski, Helena Radzikowska i Mateusz Trzmiel, to obecnie – używając urzędniczej nomenklatury – najlepszy białostocki produkt promocyjny. Dzięki tej niezależnej grupie o białostockim środowisku teatralnym, czy szerzej o Białymstoku, znów mówi się w Warszawie czy Gdańsku. To grupa młodych, utalentowanych ludzi, którzy teatr formy zestawiają z żywym planem aktorskim, a na klasykę dramaturgii patrzą przez pryzmat współczesności. W swojej twórczości sięgają po teksty należące do literackiego kanonu, tworząc z nich uniwersalne przedstawienia”. Cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/227112.html>.

nawiązuje do historii życia twórcy *Świętoszka*. Tytuł ów zresztą przywoływany jest w tekście M. Bułhakowa niejednokrotnie. Owiane legendą życie wybitnego dramaturga i jego nie mniej zagadkowa śmierć na scenie [Łubieński 2013; Hoelse 1992] posłużyć mogą za kanwę do niejednego utworu. W przypadku sztuki Bułhakowa wątki biografii Moliera oczywiście również się pojawiają – od romansu z aktorką teatru, poprzez związek z domniemaną córką (co zarzucali mu wrogowie), aż po nie do końca wyjaśnioną, tragiczną śmierć na scenie w trakcie spektaklu *Chorego z urojenia* – wszystko to odnaleźć można w utworze rosyjskiego autora. Wydaje się jednak, że proste, nawet naiwne, nawiązanie i zbytnie przywiązanie do owych faktów słyca w procesie interpretacji wymowę sztuki, odziera ją z wartości uniwersalnych, z punktu widzenia budowy zaś stawia w rzędzie tekstów scenicznych poprawnie, by nie rzec wspaniale skonstruowanych, ale pozbawionych zdolności intrygowania odbiorcy i pozostawiania niezapomnianych wrażeń.

Pamiętać bowiem należy, że *Molier, czyli zmowa świętoszków* już w samej swojej strukturze odsyła do historii teatru (szeroko rozumianej)⁵, która jednocześnie staje się tu nosicielką znaczenia. Na pierwszy rzut oka tekst ten jest pomieszaniem konwencji: od sztuki obyczajowej, poprzez cechy dramatu romantycznego (typu drugiego⁶), komedię charakterów, po tragedię w duchu szekspirowskim. Wszystko to zostało bogato okraszone chwytami rodem z komedii dell'arte i zamknięte w kłamrę kompozycyjną. To ostatnie stwierdzenie wydaje się najbardziej nośne znaczeniowo i ważne dla całości sztuki. Rzecz rozpoczyna się i kończy w tym samym miejscu: na scenie molierowskiego teatru, na której nie tylko trwa przedstawienie – swoisty teatr w teatrze – lecz także waga się losy bohaterów. Takie ukształtowanie przestrzeni dramatu podkreśla jej umowność, ale tym samym stawia pod znakiem zapytania prawdziwość (w odniesieniu do struktury i akcji utworu) rozgrywających się na scenie zdarzeń. Zauważyć więc należy, że M. Bułhakow akcję dramatu konstruuje po mistrzowsku, zawiązuje intrygę, posługując się schematem znanym z dramaturgii lermontowskiej⁷ – niemniej jednak powrót do teatru w końcowej scenie powoduje, że chwyt teatru w teatrze staje się nowym, zakamuflowanym kluczem interpretacyjnym. Droga takiego rozumienia podążyli twórcy przedstawienia *Z urojenia. Molier*⁸.

⁵ Pamiętać tu należy o związkach M. Bułhakowa w MChAT-em, w którym w 1931 r. wystawiono *Moliera, czyli znowe świętoszków*.

⁶ Posiada więc cechy znane z dramaturgii Lermontowa czy Hugo.

⁷ Znanej chociażby z *Hiszpanów*, w których spotykamy nie tylko niezwykle skomplikowaną intrygę, lecz także uwikłanego w jej sieć bohatera.

⁸ Autorka w tym miejscu pragnie wyrazić swoją wdzięczność twórcom grupy PAPAHEMA za udostępnienie materiałów ze spektaklu i – co najważniejsze – jego nagrania.

Ich fascynacja umownością widoczna jest już w najbardziej czytelnej warstwie spektaklu – w scenografii, którą tu tworzy niezwykle oszczędna scena, wyposażona jedynie w tiulowe kotary wiszące po obu jej stronach, z zaznaczonym miejscem, na którym zasiada Lagrange – rejestr⁹, znajdującym się w głębi uniwersum scenicznego. Na jego środku zaś umieszczono kilkanaście poduszek tworzących i przeobrażających świat bohatera i widza. Ów mało ozdobny i prosty w wyrazie i środkach sposób kształtowania świata scenicznego na pierwszy rzut oka oddala spektakl od tekstu autora *Mistrza i Małgorzaty*, którego przestrzeń mieści w sobie złożone elementy barokowej sceny pudełkowej. I prawdopodobnie stanowić może to jeden z zarzutów wobec tego widowiska. Zarzut ten nie jest jednakże trafny i w pełni uzasadniony. Oczywiście autorzy zrezygnowali tu z typowego teatralno-barokowego anturażu obecnego w dramacie, nie zmieniło to jednak w żadnym stopniu zakodowanych w *testo spettacolare* znaczeń, a przecież proces transpozycji tekstu na scenę właśnie je winien zachować. Pamiętać przecież należy, że dramat M. Bułhakowa rozpoczyna się i kończy w teatrze. Umożliwia to w konsekwencji dokonanie takich przekształceń, które do owej teatralności będą nawiązywały lub też, co wydaje się w tym wypadku rozwiązaniem bardziej trafnym, wyraźnie ją eksponowały. Taka konstrukcja pozwala również na wydobycie z tekstu pokładów uniwersalności, na wskazanie na nierealny, umowny aspekt przedstawienia pozwalający na dokonanie innych niż nawiązujące do biografii Moliera interpretacji. Przed oczami widza bowiem pojawiają się obrazy odzwierciedlające dramat ludzkich wyborów, postaw i namiętności. Przestrzeń sceniczna, w której postaci owych wyborów dokonują, poprzez zmianę położenia poduszek leżących pośrodku, podlega nieustannym przeobrażeniom. To z kolei nie pozwala zapomnieć, że rzecz dzieje się w teatrze – bo tylko w nim powstać może umowny, ulotny, nierealny i nieaspirujący do mimetycznego podobieństwa świat. Nie jest to jednak jedyny zaskakujący widza element tego widowiska.

W odróżnieniu od poprzednich spektakli *Moliera, czyli zmowy świętoszków* twórcy PAPAHEMY zdecydowali się na dość śmiało posunięcia, polegające z jednej strony na dość wyraźnym – Craigowskim w założeniu i wykonaniu [Sugiera 1995, 45] – skróceniu spektaklu wobec zawartości tekstu (co nie zniweczyło jego przesłania, lecz spowodowało, że stało się ono bardziej wyraźne), ale również na eksperymenty aktorskie polegające na odgrywaniu dwóch postaci przez jednego

⁹ Owo przezwisko ma swoje uzasadnienie. Na końcu pierwszego aktu pojawia się bowiem następująca wypowiedź tego bohatera: „siedemnastego lutego. Odbłyło się przedstawienie dworskie. Na część króla rysuję lilię. Po przedstawieniu zastałem w ciemnościach udręczoną panią Magdalenę Bejart. Porzuciła dziś scenę... (odkłada pióro) A przyczyna? Straszna rzecz się wydarzyła w teatrze – Jean Baptiste Poquelin de Moliere, nie zdając sobie sprawy, że Amanda nie jest siostrą, lecz córką pani Magdaleny Bejart, postanowił się z nią ożenić... Nie mogę tego napisać, ale rysuję czarny krzyż na znak grozy. I nikt z potomnych nie odgadnie przyczyny. Tak się kończy siedemnasty lutego (zabiera latarkę i wychodzi)” [Bułhakow 1994, 185].

aktora¹⁰. W tym momencie teatralność spektaklu osiągnęła swój punkt szczytowy. Można oczywiście zastanowić się, czy zabieg nie jest występkiem przeciwko idei tekstu. Pamiętać tu jednak należy, że wizja teatralna tekstu M. Bułhakowa odsyła do chwytów komedii dell' arte, każe przebierać się aktorom, nakładać maski. Korzysta z całego dostępnego teatrowi zasobu środków. Wszystko może wydać się ułudą, wszystko traci cechy prawdziwości¹¹. Dramat M. Bułhakowa dzieje się, powtórzmy, początkowo w teatrze. I choć później, niejako wychodząc z niego i pozornie poruszając się w innych przestrzeniach, postacie kolejno przechodzą przez etapy związane z zawiązywaniem intrygi i uwikłaniem w zależność od władzy, do teatru w końcu wracają, jakby tam było ich prawdziwe miejsce. Klamrowość przestrzeni dramatu powoduje, że eksperyment dokonany w białostockim spektaklu nie jest sprzeczny z wymową tekstu, wręcz przeciwnie – uwypukla drugą, ukrytą, podskórną warstwę znaczeń. Powoduje, że widz zastanawia się nad losem postaci symbolizujących nie konkretnego, lecz każdego człowieka, a to, co widzi na scenie, przekształca się z historii życia jednej osoby w ponadczasowy moralitet.

Podwójne role, jakie odgrywają aktorzy, odsłaniają rozdźwięk duszy człowieka. Właśnie temu sprzyja dokonujące się przed oczami odbiorcy wcielanie się w każdą z ról, nierzadko następujące bezpośrednio po sobie. Jeżeli spojrzeć na spektakl ten właśnie w kategoriach ponadczasowych przesłań, okazuje się, że podwójne role aktorów odpowiadają skrajnościom ludzkich uczuć. Magdalena Bejart porzucona przez Moliera postanawia się zemścić. Miłość w sztuce zamienia się w nienawiść i pragnienie zemsty. Ostatnim aktem jest spowiedź, w której ujawnia tajemnicę pochodzenia nowej towarzyszkii Moliera – swojej i prawdopodobnie Moliera córki. Tym samym skazuje go na cierpienie – pozbawia miłości i pozostawia w nieświadomości możliwego kazirodztwa. Wszystko to w sztuce M. Bułhakowa powoduje, że wrogowie Moliera zyskują potężny oręż w walce z nim, zaś jego największy wróg – biskup Charron – jest gotów wiedzę tę wykorzystać i donieść królowi o grzechu pisarza. Fragment ten, jak wspomniano już na początku rozważań, nawiązuje do romantycznych motywów uwikłanego w sieć intryg bohatera samotnie przeciwstawiającego się światu salonowych podłości i niegodziwości. Postać Moliera staje się symbolem człowieka złapanego w pułapkę własnych uczuć i nienawiści otoczenia, ale też ofiarą odrzuconej miłości, w imię której można popełnić najstraszniejsze przestępstwa. Ta dwoistość ludzkiej natury, czyniąca z człowieka istotę zdolną do najwyższych poświęceń w imię miłości i do najstraszniejszych czynów z nienawiści,

¹⁰ Jedna aktorka – Helena Radzikowska gra w spektaklu role: Magdaleny Bejart i Biskupa de Charron.

¹¹ Jak twierdzi bowiem Sławomir Świątek: „(...) teatr jako zjawisko możemy wyróżnić jedynie jako przeciwstawienie życia: to, co teatralne, dlatego właśnie tak określamy, ponieważ przeciwstawiamy mu to, co nieteatralne, które jest niczym innym jak sferą życia” [Świątek 2000, 19].

została w spektaklu podkreślona i wyeksponowana poprzez powierzenie dwóch ról: Małgorzaty i biskupa równocześnie tej samej aktorce. Ów sprawiający wrażenie karkołomnego chwyt spowodował, że w spektaklu na plan pierwszy wysunęła się nie osobista tragedia bohatera – pisarza, twórcy teatru i jego biografia, lecz właśnie wszystkie ułomności ludzkiej natury, w której mieszczą się dwa oblicza, a miłość w jednej chwili zmienia się w zimną, zapiekłą, straszną nienawiść i żądzę zemsty. Zabieg ten powoduje, że odbiorca ma możliwość jednoczesnego prawie zobaczenia przyczyny i skutku, że odbiera ją jako całość, logiczne następstwo. W przypadku Małgorzaty/ biskupa jest to tym bardziej widoczne, ponieważ połączone ze sobą zostały role postaci związanych: prześladowcy i szukającego zemsty.

Takie skonstruowanie postaci scenicznej sprawia, że tekst M. Bułhakowa zyskuje jedynie dodatkowy walor: przekształca się właśnie w misterium, przypowieść, traci jednostkowy, ograniczony do jednego przypadku, kazuistyczny charakter, a jego przesłanie staje się uniwersalne. Przed oczami widza pojawia się bowiem obraz winy i kary, cierpienia i zemsty. W efekcie następczego odtwarzania przez jedną aktorkę dwóch postaci Małgorzaty i biskupa de Charron z bohaterki zostaje zdjęte odium zdrajczyni, jakby cała wina przeniosła się na barki biskupa – prześladowcy. Z drugiej jednak strony, co wydać się może paradoksalne, i on przestaje być straszną, bezwzględną postacią. Jest tu przecież nie tyle tylko katem, ile narzędziem zemsty, jakkolwiek zabrzmiałoby to strasznie: karzącą ręką Boga. Taka konstrukcja ujawnia prawdziwe motywy ludzkich działań, ich motor i *modus operandi*. Pokazuje człowieka jako istotę zdolną do wszystkiego zarówno w imię miłości, jak i nienawiści.

Spektakl eksponuje więc psychikę człowieka, jego zachowanie i motywy postępowania. Dlatego też uznać za słuszne w przypadku spektaklu grupy PAPAHEMA należy odstępnie od średniowieczno-inkwizycyjnego anturazu, zredukowanego tu do niezbędnego minimum (informacji o zeznaniu przed świętym bractwem). Czynniki zewnętrzne zostały więc odsunięte na bok. Nie one kierują działaniem człowieka, nie one są motorem postępów bohaterów. Są jedynie środkiem do osiągnięcia celu. Sztuka więc przenosi tragedię Moliera do wymiaru psychiczno-egzystencjalnego. Stawia pytania o granice ludzkiego postępowania, o prawo moralne, ale też o ludzką żądzę zemsty i pragnienie sprawiedliwości. I podobne jak miało to miejsce np. w *Maskaradzie* Michaiła Lermontowa wzbudza w odbiorcy podwójne współczucie: w stosunku do Moliera, który nieświadomy przyczyn traci swoją ukochaną, oraz Małgorzaty, porzuconej i zdolnej do każdej zemsty kochającej, samotnej kobiety.

W wypadku postaci Moliera nasuwa się jeszcze jedno skojarzenie z Lermontowskim dramatem: eksponowanie w spektaklu urojenia, choroby psychicznej, stanu półświadomości. Urojenie właśnie, stan braku równowagi psychicznej, skłonność do zachowań dziwnych eksponuje scena, w której Molier spotyka się

z królem Ludwikiem, ów zaś rzuca mu but i zmusza do nieustannego przynoszenia go. Nie jest to scena zaczerpnięta z dramatu (choć istnieje w nim przecież scena spotkania tych dwóch bohaterów). Symbolizuje swoiście pojętą transformację znaczenia drugiej „warstwy” dramatu (wyraźnie obecnej w II akcie), rozumianej najczęściej jako obraz relacji artysty z władzą. To znaczenie tekstu M. Bułhakowa nie jest w tym spektaklu najbardziej wyeksponowane. Stanowi to również *novum* w historii realizacji scenicznych tego dramatu¹². Dotychczas bowiem relacja twórca – władza tworzyła kanwę wystawień, a przynajmniej jedną z najważniejszych warstw widowiska. Oglądając realizację PAPAHEMY, można odnieść wrażenie, że twórcy przedstawienia celowo zmarginalizowali ten aspekt tekstu. Oczywiście wprowadzenie do struktury dzieła teatralnego sceny rzucającego but króla jest obrazem niezwykle wstrząsającym, porażającym, oznaczającym całkowite uzależnienie artysty od władzy, ale i tu na plan pierwszy wysuwa się raczej przesłanie uniwersalne nie tylko to odnoszące się do biografii Moliera. Pozornie śmieszny autor goniący za rzucanym butem staje się symbolem upokorzenia artysty, ale i jego zgody na upokorzenie. Bezwolny, pozbawiony resztek dumy i godności zachowuje się jak salonowy pudel, całkowicie uzależniony od właściciela. Ten fragment spektaklu podkreśla więc jednocześnie słabość psychiki autora i nieprawdziwość sytuacji, w której się znalazł. Można podejrzewać, że scena ta jest urojeniem: króla i autora, że dzieje się tylko na scenie teatralnej i tylko tam może zaistnieć. Jej wydźwięk jest oczywiście prosty: ma przestrzec przed podporządkowaniem się władzy, przed zaprzepaszczeniem roli i talentu na rzecz wygody. Ale jest też najbardziej jaskrawym sposobem postawienia pytania brzmiącego w tekście Bułhakowa: gdzie jest granica kompromisu, ugody, rezygnacji z samego siebie w celu możliwości tworzenia i wystawiania swoich dzieł. Czy można wyrzec się dumy i godności, by móc tworzyć na scenie? Czy godność jest jeszcze wartością? Te pytania są swoistym *memento* spektaklu, który wyraźnie pokazuje konsekwencje takiej uległości. Czyni autora śmiesznym, godnym pożałowania pełzającym robakiem, wyzutym z godności i ludzkiej przyzwoitości. Przed potępieniem odbiorcy jednak, inaczej niż w dramacie, bronią go szaleństwo, urojenie, które staje się najbardziej widoczne w ostatnich scenach spektaklu. Wszystko w nich wyraźnie nabiera cech teatralnych, staje się nieprawdziwe, wykreowane, akcja wraca na scenę teatru, schorowany Molier, przy akompaniamencie mało ambitnych, aczkolwiek osadzonych w historii teatru fraz rodem z komedii dell' arte, umiera. W pustej przestrzeni teatralnej brzmi informacja o jego śmierci i pojawia się zminiaturyzowane pudełko sceny, w której umieszczona zostaje lalka – symbol uwikłanego i zmuszanego do dokonywania wyborów człowieka, dla którego sceną jest życie.

¹² Tę warstwę silnie eksponowała chociażby telewizyjna realizacja Macieja Wojtyszki z 1981 r. (online) <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/5983,szczegoly.html>.

Przedstawiony przez grupę PAPAHEMA *Z urojenia. Molier* staje się, powtórzmy, przypowieścią o życiu człowieka, nie tylko artysty. Takiemu odczytaniu spektaklu sprzyja również rezygnacja w strukturze widowiska ze scen nawiązujących do tekstów spod znaku płaszcza i szpady – czyli usunięcia postaci Zmów pacierz / Jednookiego. Ten fragment dramatu korzystał z chwytów farsy wprowadzającej do struktury widowiska fragmenty śmieszne, pełne nie do końca możliwych do wytłumaczenia i wynikających ze zmieniających się okoliczności sztuki zwrotów akcji. Brak tego elementu nie umniejsza znaczenia spektaklu i nie oddala go od założeń tekstu. Wręcz przeciwnie. Czyni go – jak postulował to na początku XX wieku Craig [Sugiera 1995, 44–46] – bardziej przejrzystym i dramatycznie umotywowanym. Ta postać nie wniosłaby niczego nowego, w dramacie raczej zaciemnia jego wymowę. Jest czymś w rodzaju rekwizytu scenicznego, dekoracji, ozdobnika, bez którego w praktyce można się obejść. Bo przecież ostatnie sceny dramatu – i spektaklu – wiodą odbiorcę znów do teatru. Rozumianego tu w sposób najbardziej dosłowny, gdyż to, co teatralne, jest przeciwieństwem realnego życia. Prowadzą na scenę, na której dzieje się widowisko, próba spektaklu i na której w końcu Molier umiera. Nie dlatego, że został ugodzony przez Jednookiego/ Zmów pacierz. Ten zdążył już odejść. Umiera samotnie, w świecie własnych urojeń, ukarany, przeklęty osamotniony, przegrany. Ale jednocześnie w swoich urojeniach, eksponowanych przecież już w tytule spektaklu grupy PAPAHEMA, może pozostać szczęśliwy, bo do nich nie mają dostępu realne wydarzenia. Nigdy się nie dowie, czy rzeczywiście był ojcem swojej kochanki i prawdopodobnie również jej odejścia nie jest do końca świadomy. Na scenie nic przecież nie jest prawdziwe.

Nieprawdziwość, umowność przede wszystkim akcentował M. Bułhakow w swoim dziele *Molier, czyli zmowa świętoszków*. Wystarczy zwrócić uwagę na ukształtowanie przestrzeni scenicznej, nawiązujące do elementów typowych dla przybytku Melpomeny, na umieszczenie części wydarzeń przedstawianych w tekście na scenie właśnie. Ten typowo teatralny/ nieprawdziwy anturaż winien zwrócić uwagę odbiorcy jako klucz do interpretacji sztuki – umownej, nieprawdziwej wobec realnego życia, teatralnej. Tym właśnie kluczem posłużyli się twórcy spektaklu, umieszczając akcję na scenie teatru i na scenie życia. Z urojenia artysty powstaje scena, rodzą się najwybitniejsze sztuki, urojenie jest obroną przed koszmarem rzeczywistości, jest uzasadnieniem ponizania się. Urojenie jest budzącą zachwyty sztuką, podstawą widowiska.

Bibliografia

- Boy-Żeleński Tadeusz. 1924. *Molier*. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”.
- Bułhakow Michaił. 1994. *Molier, czyli zmowa świętoszków*. Przeł. Pomianowski J. W: Tegoż. *Szkariatna wyspa*. Warszawa: Muza: 163–248
- Drawicz Andrzej. 2002. *Mistrz i diabeł. O Michale Bułhakowie*. Warszawa: Muza.
- Gourg Marianne. 1997. *Michał Bułhakow 1891–1940. Mistrz i jego los*. Przeł. Waczków J. Warszawa: Czytelnik.
- Historia teatru*. 1999. Red. Brown J.R. Przeł. Baltyn-Karpińska H. Warszawa: Diogenes, Świat Książki.
- Hsle Johannes. 1992. *Molière. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit (Serie Piper. Bd. 1563)*. München.
- Łubieński Tomasz. 2013. *Molier nasz współczesny*. Warszawa: Więż.
(online) www.e-teatr.pl.
- Schoeller Wilfried F. 2000. *Michaił Bułhakow*. Przeł. Kocowska B. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Skwarczyńska Stefania. 1988. *Zagadnienie dramatu W: Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. Degler J. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego: 105–123.
- Sokołow Boris. 2003. *Michaił Bułhakow. Leksykon życia i twórczości*. Przeł. Wołodźko-Butkiewicz A., Krycka I., Skruna J. Warszawa: Trio.
- Sugiera Małgorzata. 1995. *Craig, Stanisławski i moskiewski Hamlet. W: Mity teatru XX wieku. Od Stanisławskiego do Kantora*. Red. Sugiera M., Pleśniarowicz K. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Świątek Sławomir. 2000. *Teatr jako widowisko. W: Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. Red. Fik M. Warszawa: Instytut Kultury: 11–20.

Summary

Mikhail Bulgakov's dramaturgy on contemporary Polish stage. Remarks on the performance *Molier. With delusions*

In this sketch, the author attempts to analyze the spectacle of the Białystok group PAPAHEMA created on the basis of the drama Bulgakov *Molier, or conspiracy of the saints*. In the spectacle, the display of biographical threads for the purpose of universal aim's has been dispensed with. According to the author, the creator of the spectacle, while remaining faithful to the assumptions of the text, created a universal spectacle, presenting motifs of human behavior and, above all, exposing the theatricality of the text.

Key words: dramat, performance, versatility, Bulgakov, Molier

Kontakt z Autorką:
j.gracla@uw.edu.pl

Monika Sadowska

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

„Я люблю ездить в г. Челябинск и в Польшу¹”: Nikołaj Kolada i Polacy – wzajemne fascynacje

Na kształt współczesnej dramaturgii rosyjskiej niewątpliwie istotny wpływ miały procesy, które zachodziły w literaturze od okresu „pierestrojki”. Od tego czasu wykrystalizowało się nowe pokolenie dramatopisarzy, tworzących w różnych konwencjach. Jedną z czołowych postaci, której działalność w sferze dramaturgii odbiła się szczególnie szerokim echem nie tylko w Rosji, lecz także na świecie jest Nikołaj Kolada. Dramaturg ten debiutował pod koniec lat 80. ubiegłego wieku. Sam o sobie mówi, że wówczas był nikim – alkoholikiem z przypadkową robotą [Żebrowska 2004, online]. Jednak na początku pierestrojki, gdy zaczynano otwarcie wyrażać się o problemach trawiących Rosję – o prostytucji, alkoholizmie – postanowił dać świadectwo rzeczywistości: „Poczułem, że teraz albo nigdy: cenzura ucichła, zdążę powiedzieć to, co powinien mówić współczesny teatr (...)” [Żebrowska 2004, online]. Na początku swej twórczości N. Kolada jednak nie sięgał po laury. W prasie odrzucano jego teksty za to, że opisywał „pobocza życia” [Żebrowska 2004, online]. W Instytucie Literackim, w którym się uczył, radzono mu, aby „nie brał się za sztuki” [Żebrowska 2004, online]. Wiaczesław Szugajew – opiekun roku – wprost powiedział: „one ci się nie udają”, a samego Nikołaja Koladę nazwał „bardem kolejek do skupu opakowań szklanych” [Żebrowska 2004, online]. Po prezentacji *Procy* (pierwszej w Związku Radzieckim sztuki, poruszającej tematykę miłości homoseksualnej) na seminarium młodych dramaturgów w Picundzie nad Morzem Czarnym, teatrolodzy z Ministerstwa Kultury ZSRR bardzo negatywnie wypowiadali się o dramacie: „Precz z sodomią na radzieckiej scenie!” [Żebrowska 2004, online]. Z równie nieprzychylnymi opiniami krytyków N. Kolada spotkał się na seminarium dramaturgów w Gorkim. Wówczas po odczytaniu sztuki *Merylin Mongoł* pod adresem autora padły zarzuty, iż „(...) czerpie natchnienie ze śmietnika” [Żebrowska 2004, online]. N. Kolada, okrzyknięty po latach rosyjskim Almodovarem, niejednokrotnie spotykał się z ostrą krytyką, m.in. za język swoich sztuk – naszpikowany nienormalną leksyką oraz za poruszanie tematów, do tej

¹ Fragment wywiadu udzielonego Polskiemu Radiu przez Nikołaja Koladę: <https://www.youtube.com/watch?v=mCatioPkpqg>.

pory zakazanych. Mimo trudnego, burzliwego wejścia w przestrzeń literacką, dziś N. Kolada jest jednym z najbardziej rozpoznawanych i najczęściej wystawianych na świecie współczesnych dramatopisarzy rosyjskich, autorem ponad stu sztuk, uznanym reżyserem i aktorem, założycielem prywatnego teatru Kolyada Theatre w Jekaterynburgu, dyrektorem i sponsorem największego konkursu dramatycznego w Rosji – EURAZJA, szefem Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Współczesnej Dramaturgii *Kolada Plays*, od 1994 roku wykładowcą w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Jekaterynburgu na Wydziale Aktorskim i Wydziale Dramaturgii, który *de facto* powstał z jego inicjatywy. W latach 1999–2010 był redaktorem naczelnym miesięcznika „Ural”. Stworzył uralską szkołę dramatyczną, wychował kilka pokoleń dramatopisarzy, których sztuki również zdobywają światowe uznanie. Walenty Piłat podkreśla, że N. Kolada od samego początku zaskakiwał odbiorców niebanalną problematyką dramatów oraz oryginalnymi środkami ekspresji. Uwaga N. Kolady niemal we wszystkich sztukach zwrócona jest ku „(...) człowiekowi zagubionemu w meandrach codzienności” [Piłat 2013, 47], targanemu dylematami egzystencjalnymi, przejawiającymi się w najróżniejszych postaciach. Dramaturg mówi o sobie: „(...) piszę o ludziach prostych, bo sam jestem jednym z nich, znam ich zwyczaje, wiem, co jedzą, jak walczą o byt, jak oszczędzają, jak się męczą, jak pragną szczęścia, jak kochają i jak umierają” [Kolada 2005, 13]. Halina Mazurek zauważa, że fenomen Nikolaja Kolady wyrasta z jego postawy wobec życia współczesnego i zagubionego w nim człowieka [Mazurek 2002, 12]. Autor rozumie jego cierpienie, ból, gdyż patrzy na niego przez pryzmat zarówno własnych doświadczeń, jak i poczynionych przez siebie obserwacji: „(...) co widzę, o tym śpiewam. Wokół mnie codziennie chodzą bohaterowie moich sztuk” [Kolada 2005, 9]. N. Kolada w swoich utworach porusza tematy, które każdy z nas zna, z którymi każdy z nas się zetknął, jednak robi to bez patosu, małostkowości i moralizowania.

W Polsce w dwóch ostatnich dziesięcioleciach XX wieku do rosyjskiej twórczości, w tym do dramaturgii, odnoszono się z rezerwą. Bez wątpienia na taki stan rzeczy miały wpływ uwarunkowania historyczne i socjologiczne. Przymusowa obecność w repertuarze polskich teatrów i kin radzieckich sztuk i filmów, nasyconych potężną dawką propagandy, zniechęcała widzów. Według Katarzyny Dudy momentem przełomowym w popularyzacji rosyjskiej dramaturgii był przegląd *Saison Russe*, zorganizowany w 2003 roku w gdańskim Teatrze Wybrzeże [Duda 2013, 599]. Za najlepszą inscenizację tego przeglądu, w którym akcent położono na prezentację teatru dokumentalnego, nie został uznany spektakl wpisujący się w ten nurt, a tradycyjna sztuka Konstantina Kostienki *Klaustrofobia* w reżyserii Nikolaja Kolady, zrealizowana przez jego teatr. Roman Pawłowski podkreśla, że spektakl bardzo dużo zawdzięcza reżyserowi, który nasycił go brutalną metaforą, przez co widz

mógł oglądać artystyczny obraz świata zredukowanego do gołych instynktów – szokującego i porażającego jednocześnie [Pawłowski 2003a, online]. Przegląd *Saison Russe* odsłonił przed polskim widzem nie tylko nowe oblicze rosyjskiego teatru, w centrum którego znajdują się ludzie skrzywdzeni i poniżeni, lecz także N. Koladę, który od tej pory na stałe gości na polskiej scenie zarówno jako autor sztuk, jak i reżyser. Należy jednak podkreślić, że N. Kolada był obecny w polskiej przestrzeni kulturowej jeszcze przed przeglądem. To właśnie jego utwory zapowiadały nadejście nowej dramaturgii rosyjskiej. W 2001 roku na rynku wydawniczym pojawiła się *Martwa królowna* w tłumaczeniu Jerzego Czecha, a na deskach poznańskiego Teatru Polskiego odbyła się premiera tej sztuki w reżyserii Pawła Szkotaka. Wielokrotnie na scenach gościł dramat *Merylin Mongoł*. W 2002 roku sztukę zaprezentowano w Teatrze Telewizji (reż. Izabella Cywińska), w Białostockim Teatrze Lalek (reż. Waldemar Śmigasiewicz), w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi (reż. Barbara Sass), a w 2003 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (reż. Rudolf Zioło), w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu (reż. Krzysztof Rekowski). W tym czasie trwały już przygotowania do wystawienia sztuki w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu (reż. Norbert Rakowski) – premiera zaplanowana była na 10 stycznia 2004 roku.

N. Kolada cieszy się w Polsce dużą popularnością. W 2005 roku ukazał się tom pięciu jego utworów *Merylin Mongoł i inne sztuki* w tłumaczeniu J. Czecha. Książka została dobrze przyjęta przez odbiorców. Na portalu biblionetka.pl średnia ocen przyznanych antologii wynosi 4,82 w sześciostopniowej skali, z czego 9% użytkowników przyznało pozycji 6 punktów, 55% – 5, 18% – 4,5 punktu i 18% – 4 punkty. Książkę oceniono również na portalu lubimyczytac.pl. Średnia ocen wynosi 6,91 w dziesięciopunktowej skali. Jedna z użytkowniczek portalu w swojej recenzji napisała „(...) autor nie mydli oczu czytelnikowi (...), zyskuje przez pisanie o tym, co dobrze zna. Bardzo chętnie przeczytam inne jego sztuki”². Prawdopodobnie to właśnie szczerłość obecna w utworach wpływa na tak ogromną ich popularność.

Na polskich scenach wielokrotnie gościły adaptacje utworów jekaterynburskiego dramaturga. Najczęściej wystawianym dramatem N. Kolady jest napisany latem 1989 roku *Merylin Mongoł*. Po raz pierwszy sztuka ta została zaprezentowana 7 kwietnia 2002 roku w Teatrze Telewizji. I. Cywińska – reżyser ekranizacji – całkowicie rezygnując z, i tak nielicznych, odniesień politycznych, uwspółcześniła dramat, nadając mu wymiar uniwersalny – „(...) sztuka odwołuje się do czasu przełomu – pierestrojki, ale ja przeniosłam jej akcję do współczesności. Jest niezwykle uniwersalna (...)” [Piwowar 2002, 5]. Ekranizacja *Merylin Mongoł* w reżyserii

² <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/140604/merylin-mongol-i-inne-sztuki>.

Cywińskiej została bardzo dobrze przyjęta zarówno przez krytykę teatralną, jak i przez widzów. W jednej z recenzji możemy przeczytać, że w sztuce „(...) uchwycona została nienazwana tęsknota za lepszym, bardziej wartościowym życiem, którą odczuwa się niezależnie od miejsca zamieszkania (...), dlatego też warto obejrzeć spektakl Cywińskiej i przekonać się o tym na własnej skórze” [Pawłowski 2002, 4]. Jak już wspomniano, w latach 2002–2003 *Merylin Mongoł* wystawiono w czterech teatrach. W 2004 roku premiery sztuki odbyły się w Teatrze im. W. Horzycy w Toruniu (reż. Norbert Rakowski), w Teatrze Studio im. S.I. Witkiewicza w Warszawie (reż. Zbigniew Brzoza), w Teatrze Polskim im. H. Konieczki w Bydgoszczy (reż. Zbigniew Brzoza). W 2004 roku w Teatrze Polskiego Radia powstało słuchowisko *Merylin Mongoł* w adaptacji radiowej Ilony Malinowskiej i reżyserii Henryka Rozena. Po tę sztukę sięgali również Marzena Bergmann (premiera 21 maja 2005 roku w Teatrze im. S. Jaracza w Olsztynie), Justyna Celeda (premiera 16 września 2006 roku w Teatrze Jeleniogórskim im. C.K. Norwida), Tatiana Malinowska-Tyszkiewicz (premiera w 2009 roku w Teatrze Nie Ma w Szczecinie), Bogusław Linda (premiera 21 kwietnia 2012 roku w Teatrze Ateneum im. S. Jaracza w Warszawie), Mateusz Tymura (premiera 30 czerwca 2014 roku w Teatrze Latarnia w Białymstoku). Wszystkie realizacje spotkały się z życzliwym przyjęciem, wiele z nich miało wznowienia, jednak największy sukces święciła adaptacja *Merylin Mongoł* w reżyserii Bogusława Lindy. Spektakl ten odegrany został ponad sto razy i wciąż cieszy się zainteresowaniem widzów. Duży wpływ na popularność inscenizacji miał dobór obsady. Na szczególne uznanie zasługuje odtwórczyni roli Innej – siostry tytułowej Merylin Mongoł. Jacek Cieślak podkreśla, że to właśnie znakomita kreacja Agaty Kuleszy stała się największym atutem inscenizacji: „(...) od chwili gdy aktorka pojawia się na scenie, spektakl nabiera życia, staje się wyrazisty. Zapominamy o rzeczywistości – paradoksalnie, bo rola Kuleszy jest mocno w niej osadzona (...)” [Cieślak 2012, online]. Wiele pochlebnych uwag padło również pod adresem B. Lindy, który dobrze poprowadził aktorów, dał im szansę na sportretowanie zwykłych ludzi, których życie zdominowane jest przez wszechogarniające poczucie nieszczęścia [Cieślak 2012, online]. Zarówno reżyseria, kreacje aktorskie, jak i niebanalna fabuła spektaklu, w którym podjęto próbę zwrócenia uwagi na człowieka nieumiejącego pogodzić się z otaczającą rzeczywistością, przyciągnęły do teatru rzesze widzów. Przedstawienie bardzo pozytywnie zaopiniowano na portalu ewejściowki.pl. Średnia ze 116 oddanych ocen wynosi 8,3 w dziesięciopunktowej skali³. Osoby oddające głosy wielokrotnie podkreślały znakomitą grę aktorską i aktualność problematyki: „Wspaniałe aktorstwo na najwyższym poziomie, nienachalne przesłanie – dla każdego pewnie inne.

³ Zob. <https://ewejsciowki.pl/warszawa/teatry/teatr-ateneum,14/merylin-mongol,119#>.

Spektakl, który wywołuje wiele refleksji jeszcze długo po wizycie w teatrze. Gorąco polecam!”⁴, „Sztuka głęboka, chwilami do prawdziwie odczuwanego bólu i upokorzenia brutalna, ale prawdziwa i zmuszająca do refleksji”⁵.

Uznaniem cieszą się również inne utwory N. Kolady. Liczne realizacje teatralne miała *Gąska*. Po raz pierwszy sztuka ta została zaprezentowana 14 października 2006 roku w Teatrze Ludowym w Krakowie – Scena pod Ratuszem (reż. Tomasz Obara). Następnie 29 marca 2010 roku odbyła się premiera dramatu w warszawskim Teatrze Capitol (reż. Grzegorz Chrapkiewicz), 26 stycznia 2013 roku – w Teatrze Dramatycznym im. A. Węgierki w Białymstoku (reż. Waldemar Śmigasiewicz), 28 września 2013 roku – w Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu (reż. Mirosław Bednarek). Podobnie jak inne sztuki Kolady *Gąska* nie jest utworem jednowymiarowym, pozorna kpina służy w niej jako pretekst do dokonania psychologicznej analizy osobowości. Katarzyna Majewska na łamach „Dziennika Teatralnego” napisała: „Tekst jest wielowarstwowy – z jednej strony podszyty humorem, z drugiej wypełniony gorzką refleksją. Wywołuje na twarzach publiczności bolesny uśmiech, drążąc ludzkie lęki i zmartwienia (...)” [Majewska 2014, online]. Przytoczoną powyżej opinię podziela Łukasz Baliński, który zauważa, że spektakl jest przenikliwą, złożoną tragifarsą o życiu, poczuciu straconej szansy i stopniowym pozbywaniu się złudzeń [Baliński 2013, online].

Polscy widzowie mieli również możliwość zapoznania się z adaptacjami sztuk *Proca* i *Baba Chanel*. Historia homoseksualnej miłości poruszającego się na wózku inwalidzkim Ilii i studenta Antona po raz pierwszy zaprezentowana została na deskach warszawskiego Teatru Scena w 2008 roku (reż. Romuald Szejda). Inscenizację docenili zarówno przedstawiciele krytyki teatralnej, jak i widzowie – spektakl został laureatem nagrody Feliks Publiczności 2008. Janusz Radogost-Kowalczyk zwrócił uwagę na reżyserię Romualda Szejdy. Krytyk podkreślił, że *Proca* jest widowiskiem idealnie harmonijnym, adresowanym do inteligentnego widza, którego R. Szejda nie zamierza wyręczać w myśleniu – pozostawia mu margines swobody dla wyobraźni. Zarzucił jednak reżyserowi „(...) brak finezji, którą łatwo znaleźć w utworze Kolady” [Radogost-Kowalczyk 2008, online]. Jacek Wakar w swojej recenzji podkreśla, że sztuka, świetnie oddana przez Romualda Szejdę, różni się od wszystkich, w których „seksualną inność osławiano, próbowano rozbroić dawką sentymentalizmu, neutralizowano wzruszeniem” [Wakar 2008, online]. Krytyk słusznie zauważa, że w *Procy* homoseksualizm nie jest ratunkiem w miłości, ale nieusuwalną skazą. N. Kolada, co prawda, daje bohaterom prawo do kochania – jednak na krótko. Ucieczką przed zbyt dotkliwym ciężarem było wzajemne zadawanie ciosów [Wakar 2008, online].

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

Procę wystawił również Andre Hübner-Ochodlo. Premiera spektaklu odbyła się 18 grudnia 2015 roku w Teatrze im. A. Mickiewicza w Częstochowie. Reżyser przedstawił historię uczucia dwóch mężczyzn w świecie, w którym nie ma ona prawa istnienia, nie tracąc nic z soczystości i dosadności stylu N. Kolady. Połączenie bogatego warsztatu reżysera i niebanalnej tematyki, prezentowanej w typowy jekaterynburskiemu dramaturgowi sposób – dosadny i wyrazisty, doceniła Zuzanna Suliga, pisząc, że *Proca* jest spektaklem kompletnym i spójnym, który „(...) z buciarami włązi w duszę” [Suliga 2016, online].

Baba Chanel natomiast po raz pierwszy została wystawiona w Teatrze Wybrzeże (reż. Adam Orzechowski). Premiera odbyła się 10 sierpnia 2012 roku. Zdania na temat spektaklu były bardzo podzielone. Łukasz Rudziński w swojej recenzji określa *Babę Chanel* mianem „mądrej komedii z ważnym przesłaniem” [Rudziński 2012, online], jednak równie pozytywnych głosów było mało. Reżyserowi zarzucano stosowanie niezrozumiałych zabiegów i powierzchowne potraktowanie tematu. Lepiej przyjęto adaptację sztuki w reżyserii Izabelli Cywińskiej. Inscenizacja swoją premierę miała 5 kwietnia 2013 roku w warszawskim Teatrze Polonia. Katarzyna Binkiewicz nazwała *Babę Chanel* znakomitym spektaklem – „(...) radosnym, pełnym śmiechu i śpiewu, ale nie pozbawionym refleksji o życiu, starości i przemijaniu, pełnym mądrych przemyśleń i moralnych wskazówek, interesującym w swej prostocie i zdumiewającym w swym przesłaniu” [Binkiewicz 2014, online].

Jak można zauważyć, polscy reżyserzy często sięgali do twórczości N. Kolady. Z pewnością jest to wypadkową wielu czynników, jednak na szczególną uwagę zasługuje teatralność sztuk – dramaturg świetnie rozumie prawa i reguły, którymi rządzi się teatr, gdyż sam również jest aktorem i reżyserem. Jego utwory są idealnie dostosowane do wymogów sceny, a żywe dialogi, wyraziste postaci dają szerokie możliwości grającym je aktorom – „(...) staram się budować postaci z charakterem, żeby aktorzy mieli co grać” [Żebrowska 2004, online]. N. Kolada stara się jednocześnie wychodzić naprzeciw oczekiwaniom widzów. Rozumie istotę teatru, potrzeby i oczekiwania publiczności. W jednym z wywiadów zauważa, że jego nazwisko pochodzi od imienia słowiańskiego boga świąt⁶, co jest bliskie jego dewizie życiowej, gdyż sam również dąży do tego, aby jego spektakle były czymś wyjątkowym, dostarczały odbiorcom dużo radości. Jednocześnie wskazuje jednak, że teatr nie może poprzestawać na pustej rozrywce – „(...) powinien widzom wstrząsnąć, wyprowadzać z jego przyzwyczajzeń, powinien być jak zastrzyk w serce, od którego serce zaczyna bić coraz szybciej (...) to ma być zastrzyk pobudzający do życia” [Pawłowski 2003b, 17], „(...) teatr musi potarmosić człowieka, rzucić nim o ścianę” [Żebrowska 2004, online].

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=mCatioPkpqg>.

Lecz N. Kolada daleki jest od przyznawania teatrowi i literaturze społecznych ambicji. Nie chce wychowywać ludzi przy pomocy swojej twórczości – „Театр не школа – театр психотерапевт. (...) Я не верю, что театр может перевоспитать сидящих в зале взрослых зрителей за 2–3 часа (...)” [Свалова 2014, online]. Teatrowi w opinii dramaturga powinno stawiać się zgoła inne cele – powinien być uczcą dla ducha, przynosić radość i silne doznania estetyczne:

(...) театр должен делать качественный продукт (...), но он, все-равно, развлечение. Публика платит деньги, приходя в театр, (...) чтобы посидеть, отдохнуть, посмеяться, обязательно посмеяться, а в конце – обязательно поплакать. Люди платят деньги за билеты в театр, только потому, чтобы посмеяться и поплакать, чтобы вызвать какие-то эмоции – очень сильные (...)⁷.

Przy realizacji spektakli, bez względu na to, czy tworzonych na bazie sztuk własnego autorstwa, czy innych dramaturgów, N. Kolada zawsze, jak sam to podkreśla, stara się „wymyślić coś takiego, by publiczność otworzyła usta ze zdumienia” [Żebrowska 2004, online] – co nie jest zadaniem łatwym. Autor ma świadomość, że obecnie bardzo trudno zaskoczyć widza: „(...) dzisiaj żadna awangarda ani w ogóle nic ludzi nie zaskoczy: ani trzęsienie ziemi, ani powódź, ani taniec-połamaniec, ani publiczna kopulacja. Wszystko już było (...) Jeśli coś ludzi zadziwi, tylko szczerść (...)” [Kolada 2005, 9].

Dramaturg z Jekaterynburga wielokrotnie gościł w Polsce, prezentował wiele wyreżyserowanych przez siebie sztuk. Były to zarówno spektakle, które przygotowywał ze swoim teatrem – Kolyada Theatre, jak i inscenizacje, nad którymi pracował z polskimi teatrami. Podczas prezentacji jego realizacji teatralnych sale wypełnione są po brzegi, bilety rozchodzą się na długo przed spektaklem, a ich nabywcy często muszą stać po kilka godzin w kolejkach.

Po raz pierwszy N. Kolada ze swoim jekaterynberskim teatrem odwiedził Polskę w 2010 roku. Wówczas w Lublinie zaprezentowane zostały adaptacje teatralne *Hamleta* – W. Szekspira i *Wiśniowego sadu* – A. Czechowa. W sierpniu 2011 roku gościł na Festiwalu Szekspirowskim z *Hamletem* i *Królem Learem*. 26 kwietnia 2012 roku na jubileuszowym XXX Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi zaprezentował *Sen Nataszy* na podstawie sztuki Jarosłwy Pulinowicz. Od 7 do 17 listopada 2014 roku w Teatrze Studio trwał pierwszy Festiwal Teatralny Nikolaja Kolady. Sam dramaturg zdarzenie to uważał za ogromne wyróżnienie, co wielokrotnie podkreślał: „Я не знаю, за что мне Господь Бог дарит такое счастье великое, потому что провести фестиваль своего имени в Европе – это очень здорово!”⁸. Festiwal

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=0FtfGz1oR3w>.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=mCatioPkpqg>.

stał się wydarzeniem kulturalnym. Organizatorzy jednak na rozpoczęcie przedsięwzięcia czekali z niepewnością. Festiwal zbiegł się w czasie z konfliktem krymskim. Odwołano wówczas wiele polsko-rosyjskich projektów kulturowych, m.in. obchody Roku Polski w Rosji i Rosji w Polsce, zaplanowane na 2015 rok. W niektórych środowiskach dało się zaobserwować nastroje rusofobiczne. W związku z powyższym organizatorzy bali się, iż festiwal może zostać zbojkotowany tym bardziej, że teatr w Polsce nie przeżywa obecnie okresu świetności. Jednak, ku ogromnej uciechu wszystkich osób zaangażowanych w organizację przedsięwzięcia, słowa N. Kolady o tym, że teatr łączy mosty międzyludzkie porozrywane przez polityków [Cissowski 2014, online], znalazły odzwierciedlenie w rzeczywistości. Wszystkie miejsca – zarówno siedzące, jak i stojące – zostały wyprzedane. Kolejki po bilety ustawiały się na długo przed otwarciem kas.

Festiwal rozpoczął się premierą spektaklu *Rewizor* w reżyserii N. Kolady na motywach sztuki M. Gogola. Wśród inscenizacji przygotowanych przez jekaterynburski Kolyada Theatre znalazły się *Borys Godunow* na podstawie dramatu A. Puszkina, *Tramwaj zwany pożądaniem* według T. Williama, *Hamlet* i *Wiśniowy sad*. Na festiwalu można było obejrzeć również inscenizacje wyreżyserowane przez N. Koladę w Polsce: *Marzenie Natasy* – spektakl, który powstał przy współpracy z Teatrem S. Jaracza w Łodzi i *Maskaradę* – przygotowaną z Teatrem im. J. Słowackiego w Krakowie. Przez cały czas trwania festiwalu publiczność żywo reagowała na to, co działo się na scenie – śmiano się, płakano, klaskano i wiwatowano. Spektakl kończący festiwal zaczął się z półgodzinnym opóźnieniem, gdyż w związku z niespotykanym zainteresowaniem sztuką – starano się zagospodarować każdy metr kwadratowy widowni, aby jak największej liczbie osób dać możliwość obejrzenia inscenizacji. Agnieszka Lubomira Piotrowska jako jedną z przyczyn tak dobrej recepcji spektakli w reżyserii N. Kolady wskazuje rozmach realizacji – ogromna liczba aktorów, bogata choreografia obecne w inscenizacjach, niestety, u nas są rzadkością.

Kolyada Theatre gościł w Polsce również w 2016 roku. W repertuarze znalazły się znane już polskiemu widzowi spektakle: *Hamlet*, który tym razem można było obejrzeć w Teatrze Śląskim im. S. Wyspiańskiego w Katowicach (31 marca) i w Teatrze Dramatycznym im. A. Węgierki w Białymstoku (6 kwietnia), *Borys Godunow* prezentowany na deskach Teatru Śląskiego (1 kwietnia) i *Wiśniowy sad* wystawiony w Teatrze Dramatycznym w Białymstoku i w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej.

N. Kolada chętnie współpracuje z polskimi teatrami. W wywiadzie udzielonym Polskemu Radiu podkreślił, że pracował z aktorami z różnych państw, jednak bardzo ceni sobie pracę z Polakami, gdyż patrzą oni na świat sercem, kierują się uczuciami, co jest bliskie jego pojmowaniu świata⁹. Również artyści chwalą sobie

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=mCatioPkpqg>.

pracę z jekaterynburskim reżyserem. N. Kolada wychodzi naprzeciw oczekiwaniom aktorów, którzy przede wszystkim chcą mieć ciekawe role, pozwalające zaprezentować swój potencjał¹⁰.

Współpraca N. Kolady z polskimi teatrami zaowocowała licznymi inscenizacjami. W marcu 2013 roku w Teatrze im. S. Jaracza w Łodzi odbyły się premiery dwóch sztuk w jego reżyserii: *Baby Chanel* i *Marzenia Nataszy*. Oba spektakle otrzymały bardzo dobre recenzje. Renata Sass napisała: „Wystawiona w Teatrze im. Jaracza *Baba Chanel* najwybitniejszego ze współczesnych dramaturgów rosyjskich Nikolaja Kolady (...) to nakreślona z humorem i ciepłą refleksją panorama życia i przemijania” [Sass 2014, online]. Sztuka *Marzenie Nataszy*, będąca kompilacją dwóch monodramów (*Marzenie Nataszy* i *To ja wygrałam*) autorstwa Jarosławy Pulinowicz odniosła wielki sukces. W recenzjach podkreślano wspaniałą reżyserię i kreacje aktorskie. Agnieszka Skrzypczak – odtwórczyni głównej roli – została wyróżniona Złotą Maską za najlepszy debiut w sezonie 2012/2013. Zdobyła również nagrodę główną dla najlepszej aktorki na VII Festiwalu *Kolada Plays* w Jekaterynburgu, nagrodę dla młodej aktorki na XIII Festiwalu Dramaturgii Współczesnej *Rzeczywistość przedstawiona* w Zabrze, nagrodę im. Andrzeja Nardellego za najlepszy debiut na scenach dramatycznych w sezonie 2012/2013. Dagmara Olewińska w swojej recenzji *Drobiazgi życia* również większość uwagi poświęciła odtwórczyni głównej roli: „Kolada prezentuje tę historię za pomocą fantastycznie rojującego aktorstwa Agnieszki Skrzypczak, która swobodnie zmienia środki i gesty, służące jej do nadawania charakteru odgrywanej postaci” [Olewińska 2013, online].

Na szczególną uwagę zasługuje *Maskarada*, która powstała przy współpracy z Teatrem im. J. Słowackiego w Krakowie (premiera 14 września 2013 roku). Inszenizacja ta została określona mianem arcydzieła sztuki teatralnej. Według badania ankietowego, ukierunkowanego na poznanie opinii o realizacjach pojawiających się na deskach Teatru im. Słowackiego, przeprowadzonego przez krakowski teatr wśród publiczności, *Maskarada* zdobyła pierwsze miejsce w kategoriach: najlepszy spektakl sezonu, najlepszy reżyser, najlepsza scenografia i najlepsze kreacje aktorskie. Jednym z głównych atutów *Maskarady* było opracowanie muzyczne, przygotowane również przez N. Koladę, a także przemyślana fabuła – całkowity brak przypadkowości. Sztuka otrzymała entuzjastyczne recenzje. Aleksandra Sowa napisała: „Jedno trzeba powiedzieć od razu, na wstępie, bez zbędnego przeciągania: mamy do czynienia z teatralnym dziełem sztuki (...)” [Sowa 2013, online]. Magda Huzarska-Szumiec podkreśliła, że *Maskarada* jest spektaklem, w którym „reżyser stawia na piękne obrazy (...). Aktorzy Teatru Słowackiego okazali się dla Kolady świetnymi partnerami, którzy fantastycznie podążają za pomysłami reżysera (...)”

¹⁰ Tamże.

[Huzarska-Szumiec 2013, online]. Podsumowaniem reżyserskich osiągnięć Kolady mogą być słowa Kamili Łapickiej z recenzji *Test (nie)sceniczny*: „*Maskarada* Lermontowa, którą wyreżyserował w krakowskim Teatrze im. Słowackiego Nikolaï Kolada, sprawia, że recenzent przeżywa najbardziej pożądany dylemat – od czego zacząć, skoro wszystko zachwyca?” [Łapicka 2013, 58]. W 2014 roku pojawiły się kolejne dwa spektakle w reżyserii N. Kolady – *Rewizor* we współpracy z Teatrem Studio im. S.I. Witkiewicza w Warszawie (premiera 7 listopada podczas trwania Festiwalu Kolady) i *Statek szaleńców* przygotowany z Teatrem Wybrzeże. Drugi z tych spektakli, choć bardzo źle oceniony przez krytykę teatralną, cieszył się ogromnym zainteresowaniem wśród publiczności i według „Dziennika Bałtyckiego” znalazł się na liście najważniejszych wydarzeń 2014 roku. W 2015 roku odbyła się premiera *Ożenku* w reżyserii N. Kolady, według komedii M. Gogola. Spektakl ten powstał przy współpracy z Teatrem Śląskim im. S. Wyspiańskiego i otrzymał równie dobre recenzje jak *Maskarada*. Podkreślano dopracowanie w najmniejszych szczegółach, całkowity brak przypadkowości i świetne kreacje aktorskie. Na łamach „Śląska” ukazała się recenzja Witolda Kocińskiego o *Ożenku*:

(...) spektakl jest w najdrobniejszym szczególe doskonały. Każda scena spuentowana perfekcyjnie. Uczta dla oczu i skolataniej słowiańskiej duszy. Kto raz trafi na ten fajerwerk reżyserskich pomysłów, zapragnie przeżyć raz jeszcze tę teatralną rozmowę, która jest sensem i podstawą każdego żywego teatru. *Ożenek* w reżyserii Kolady to jedno z niewielu przedstawień, które można oglądać wielokrotnie i za każdym razem odkrywać nowe treści. Intelktualny cymes! [Kociński 2015, online].

Ożenek był prezentowany na jubileuszowej XX edycji Ogólnopolskiego Festiwalu Komедии Talia w Tarnowie, gdzie otrzymał cztery nagrody: za reżyserię, scenografię i kostiumy (Anna Tomczyńska i Nikolaï Kolada) oraz komediowe kreacje (Ewa Leśniak, Michał Piotrowski). Ponadto spektakl został wystawiony na XVII Ogólnopolskim Festiwalu Sztuki Reżyserskiej *Interpretacje* i X Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Współczesnej *Kolada Plays* w Jekaterynburgu. O uznaniu dla N. Kolady i jego pracy świadczy również fakt, iż *Ożenek* był nominowany do nagród teatralnych *Złote Maski* w kategorii „Spektakl roku”, „Reżyseria” i „Scenografia”.

N. Kolada jest jednym z najbardziej płodnych i popularnych współczesnych dramaturgów rosyjskich. Jego sztuki wystawiane są w licznych krajach – m.in. w USA, Kanadzie, Anglii, Niemczech, Francji, etc. Dla nas istotny jest fakt, iż mimo tak dużego uznania dla twórczości N. Kolady niemal na całym świecie dramaturg upodobał sobie Polskę. W wywiadzie dla Polskiego Radia powiedział: „Вот в Польше меня любят! Я люблю ездить в г. Челябинск и в Польшу, потому что в Челябинске меня уважают, а в Польше любят!”. Pozostaje tylko żywić nadzieję, że ta wzajemna fascynacja nie straci na sile i zaowocuje nowymi wspólnymi projektami teatralnymi.

Bibliografia

- Baliński Łukasz. 2013. *Zawsze trzeba grać?* (online) <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/165497/zawsze-trzeba-grac> (dostęp 15.06.2017).
- Binkiewicz Katarzyna. 2014. *Starość też radość.* (online) http://www.teatrdlawas.pl/re_cenzje/209-sta-rosc-tez-radosc (dostęp 10.07.2017).
- Cieślak Jacek. 2012. *Sukces reżysera, rozczarowanie aktorstwem Dorocińskiego.* (online) <https://archiwum.rp.pl/artykul/1138213-Sukces-rezysera-rozczarowanie-aktorstwem-Dorocinskiego.html> (dostęp 14.05.2017).
- Cissowski Adam. 2014. *Nikolaj Kolada chce teatrem łączyć Polaków i Rosjan.* „Wszystkie wojny kiedyś się kończą”. (online) <http://www.tvp.info/17510458/nikolaj-kolada-chce-teatrem-laczyc-polakow-i-rosjan-wszystkie-wojny-kiedys-sie-koncza> (dostęp 14.05.2017).
- Duda Katarzyna. 2013. *Artystyczne relacje polsko-rosyjskie (na podstawie dramatu M. Kolady Merlin Mongol i jego adaptacji teatralnej autorstwa I. Cywińskiej).* „Slavia Orientalis” t. LXII, nr 4: 599–611.
- Huzarska-Szuniec Magda. 2013. *W Wenecji, nieopodal placu św. Marka jest uliczka.* (online) http://www.slowacki.krakow.pl/pl/spektakle/archiwum_spektakli/_get/spektakl/522 (dostęp 15.05.2017).
- Kociński Witold. 2015. *Opowiem wam Gogola po swojemu.* (online) <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/opowiem-wam-gogola-poswojemu.html> (dostęp 4.07.2017).
- Kolada Nikolaj. 2005. *Merylin Mongol i inne sztuki.* Kraków: Księgarnia Akademincka.
- Łapicka Kamila. 2013. *Test (nie)sceniczny.* „W Sieci” nr 38: 58–59.
- Majewska Katarzyna. 2014. *Gorzki uśmiech losu.* (online) <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/gorzki-ustmiech-losu.html> (dostęp 14.05.2017).
- Mazurek Halina. 2002. *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikolaja Kolady.* Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Olewińska Dagmara. 2013. *Drobiazgi życia.* (online) <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/159501.html> (dostęp 24.06.2017).
- Pawłowski Roman. 2002. *Dwie siostry.* „Gazeta Telewizyjna” nr 80: 4.
- Pawłowski Roman. 2003a. *Przegląd „Saison Russe” w Teatrze Wybrzeże.* (online) <http://wyborcza.pl/1,75410,1778038.html> (dostęp 17.05.2017).
- Pawłowski Roman. 2003b. *Zastrzyk w serce.* „Gazeta Wyborcza” nr 267: 17.
- Piłat Walenty. 2013. *Od „nowego realizmu” ku poszukiwaniom awangardowym. Kilka uwag o współczesnej dramaturgii rosyjskiej.* „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Rossica”. Zeszyt specjalny: 43–48.
- Piwovar Małgorzata. 2002. *Diabeł i Pan Bóg.* „Rzeczpospolita” nr 9: 4–5.
- Radogost-Kowalczyk Janusz. 2008. *Życiowa prawda czy tani fałsz.* (online) <http://www.rp.pl/artykul/91476-Zyciowa-prawda-czy-tani-falsz.html> (dostęp 2.06.2017).
- Rudziński Łukasz. 2012. *Blask pogodnej starości w „Babie Chanel” Teatru Wybrzeże.* (online) <http://kultura.trojmiasto.pl/Blask-pogodnej-starosci-w-Baba-Chanel-Teatru-Wybrzeze-n60915.html> (dostęp 26.05.2017).
- Sass Renata. 2014. (online) http://www.teatr-jaracza.lodz.pl/baba_chanel.html (dostęp 18.07.2017).
- Sowa Aleksandra. 2013. *Co się kryje za maską?* (online) <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/169039,druk.html> (dostęp 21.06.2017).
- Suliga Zuzanna. 2016. *„Proca” w Częstochowie. To spektakl, który z buciorami włazi w duszę.* (online) <http://czestochowa.wyborcza.pl/czestochowa/1,48725,19428188,proca-w-czestochowie-to-spektakl-ktory-z-buciorami-wlazi.html> (dostęp 13.03.2017).
- Svalova Svetlana. 2014. *Teatr ne škola, teatr – psihoterapevt. O teatral'nyh zadačah, krasnoârskih zritelâh i Olimpiade rassuzdaet Nikolaj Kolâda.* (online) <http://www.kp.kg/daily/26193/3081001/> (dostęp 6.07.2017) [Свалова Светлана. 2014. *Театр не школа, театр – психотерапевт. О театральных задачах, красноярских зрителях и Олимпиаде рассуждает Николай Коляда.* (online) <http://www.kp.kg/daily/26193/3081001/> (доступ 6.07.2017)].

Wakar Jacek. 2008. *Coś gryzie w oczy*. (online) <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/51277,druk.html> (dostęp 1.07.2017).

Żebrowska Anna. 2004. *Odrażający, brudny, zły... Rozmowa z dramaturgiem Nikolajem Koladą*. (online) <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,1858198.html> (dostęp 15.05.2017).

Summary

“I like going to Chelyabinsk and Poland”: Nikolai Kolada and the Poles – mutual fascination

Nikolai Kolada's, by critics called also the “Almodovar of Russian theatre”, artistic work for years is very popular in Poland. This article is an attempt to present the profile of Nikolai Kolada and chosen aspects of his literary output and dramatist's works reception in Poland. The author also tries to put attention to “father's of new Russian dramaturgy” cooperation with representatives of Polish theatrical environment and to solve the secret of his popularity in Poland phenomenon.

Key words: Nikolai Kolada, theatre, artistic work, reception in Poland

Kontakt z Autorką:
sadowska_monika@interia.pl

Patryk Witczak

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Z dziejów emigracji rosyjskiej w Polsce – publicystyka Michaiła Arcybaszewa

Kiedy mówimy o centrach emigracji rosyjskiej pierwszej fali, w pierwszej kolejności na myśl przychodzą przede wszystkim Paryż i Berlin, jako swoiste stolice diaspory, oraz Konstantynopol i Praga. Nieco później dołączyły do tej grupy odleglejsze Nowy Jork, Harbin czy Szanghaj. Taka sytuacja jest całkowicie zrozumiała, bowiem to właśnie w wymienionych miastach nie tylko osiadło najwięcej Rosjan, opuszczających kraj po rewolucji 1917 roku, lecz także najintensywniej rozwijała się w nich działalność kulturalna rosyjskich wygnańców. Spora grupa emigrantów znalazła się również w Rydze, Kownie, Sofii czy Warszawie, choć trzeba przyznać, że miasta te były najczęściej wybierane jako tymczasowy azyl. Miejscem docelowym mimo wszystko pozostawał Paryż, dający największe możliwości dalszego rozwoju artystycznego. Warto przywołać tu przykład Dmitrija Mereżkowskiego i Zinaidy Gippius, którzy po krótkim pobycie w Warszawie wyjechali do stolicy Francji, gdzie pozostali już do śmierci, kontynuując działalność kulturotwórczą rozpoczętą jeszcze przed rewolucją w Petersburgu. Tymczasowość pobytu w miastach Europy Środkowo-Wschodniej czy Bałkanów nie przeszkadzała jednak emigrantom rosyjskim podejmować w nich inicjatyw wydawniczo-kulturalnych. Nie inaczej sytuacja przedstawiała się w Warszawie [Стрыве 1996, 27–35].

W Polsce do 1919 roku znalazło się około 3600 białych emigrantów. Do najśłynniejszych pisarzy rosyjskich, którzy wybrali, przynajmniej chwilowo, Warszawę jako miejsce schronienia przed reżimem bolszewickim, zaliczyć możemy wspomnianych już Dmitrija Mereżkowskiego i Zinaidę Gippius, a także Dmitrija Filosofowa i Michaiła Arcybaszewa. Liczba emigrantów rosyjskich w Warszawie była na tyle duża, że pociągnęła za sobą powstanie licznych organizacji społeczno-kulturalnych zrzeszających uciekinierów z Rosji. Wśród tych organizacji na uwagę zasługują: Związek Rosyjskich Pisarzy i Dziennikarzy (Союз русских писателей и журналистов), Święta Lira (Священная Лира) i Tawerna Poetów (Таверна поэтов). Podejmowano w stolicy Polski również wiele inicjatyw wydawniczych. W okresie międzywojennym ukazywały się tam liczne czasopisma, a wśród nich m.in.: „Warszawska rzecz” („Варшавская речь”), „Miecz” („Меч”), „Błagaja wiest” („Благая

весть”) czy „Nowaja Rossija” („Новая Россия”). Spora poczytnością cieszyła się także gazeta „За свободу” („За свободу”) [Obłąkowska-Galanciak 1996, 72–82; Розинская 1996, 83–90].

Jak już wyżej zasygnalizowano, do bardziej rozpoznawalnych emigrantów rosyjskich, którzy zamieszkali w okresie międzywojennym w Warszawie, należał M. Arcybaszew, którego matka była Polką. Dlatego też nie dziwi fakt, że to właśnie Warszawę jako miejsce do osiedlenia wybrał pisarz po opuszczeniu Rosji w 1923 roku. Nie był on w momencie swojego przyjazdu do tego miasta postacią całkowicie anonimową. Szczególne zainteresowanie wśród polskich czytelników, podobnie jak w Rosji, wzbudzała skandalizująca powieść *Sanin* (*Санин*), przełożona na język polski w 1920 roku [Arcybaszew 1920]. Należy jednak podkreślić, że jeszcze przed *Saninem* w polskich przekładach ukazywały się inne utwory rosyjskiego dekadenta, w tym *Śmierć Landego* (*Смерть Ланде*), *Zgroza* (*Ужас*), *Syprian* (*Купрян*) czy *Życie ludzkie* (*Человеческая волна*). Sztuka Arcybaszewa *Zazdrość* (*Ревность*) z 1913 roku została nawet wystawiona w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie (premiera odbyła się 5 czerwca 1920 roku, wyreżyserował ją M. Jednowski). Nie przyciągnęła ona jednak publiczności, nie doceniła jej też krytyka. Mimo obecności w życiu kulturalnym Warszawy (i nie tylko) M. Arcybaszew nie cieszył się uznaniem i dużą popularnością wśród polskich czytelników. Franciszek Sielicki upatruje przyczynę takiego stanu rzeczy w tym, iż autor *Sanina* przynależał do nurtu kulturalnego Rosji sprzed rewolucji, a co za tym idzie, nie kojarzył się Polakom pozytywnie [Sielicki 1996, 105]. Dodać można byłoby do tego także ambiwalentny stosunek do wywrotowych i kontrowersyjnych, jak na swój czas, myśli propagowanych przez M. Arcybaszewa w *Saninie* i innych utworach. Łatki skandalisty, którą przyklejono pisarzowi w Rosji, nie udało się pozbyć również na gruncie polskim.

Jako twórca M. Arcybaszew zdefiniował się w pełni jeszcze przed rewolucją. W Polsce opublikował niewiele: *Pod słońcem* (*Под солнцем*, 1924), na który złożyły się małe formy prozatorskie napisane jeszcze w Rosji, oraz dramat *Diabeł* (*Дьявол*, 1925). Poświęcił się też w Warszawie działalności publicystycznej. Razem z D. Filosofowem został współwydawcą wspomnianej już gazety „За свободу”, subsydiowanej częściowo przez rząd polski. M. Arcybaszew regularnie publikował w tej gazecie swoje przemyślenia na tematy kulturalne, polityczne i społeczne. Jego publicystyka cieszyła się w Polsce dużo większym rezonansem niż jego beletrystyka, o czym świadczy ukazanie się tych artykułów w oddzielnym wydaniu jako *Zapiski pisarza* (*Записки писателя*) [Арцыбашев 2006]. Łącznie opublikowano trzy tomy publicystyki emigranta. Pierwszy z nich obejmuje artykuły z lat 1907–1919 napisane i wydane jeszcze w Rosji. Dwa kolejne tomy (1923–1925 i 1925–1927)

to już teksty pisane dla warszawskiej gazety „Za swobodu”¹. W przedmowie do wydania tomu publicystyki M. Arcybaszewa jego wydawca następująco argumentował pojawienie się tego zbiorku artykułów na rynku:

В наше время для публицистических статей давность в несколько месяцев – большой искус. Но этот искус – не для статей М.П. (Арцыбашева – Р.В.) До сих пор не перестают поступать от читателей запросы на эти статьи, а между тем, номера газет, в которых они печатались, давно разошлись [Арцыбашев 2006, 179].

Patrząc na artykuły M. Arcybaszewa jako na pewną całość, można wysnuć z ich lektury podstawowy wniosek: pisarz nieustannie występował w roli opozycjonisty i zawsze zarówno w Rosji, jak i na emigracji stał na straży wolności jednostki.

Jak dotąd publicystyka M. Arcybaszewa prawie w ogóle nie była poddawana analizie. Wspominano tylko o niej w słownikowych opracowaniach biograficznych. Wyjątek stanowią tutaj artykuły Tadeusza Szyszki [Szyszko 1996, 7–16] i Bazylego Białokozowicza [Białokozowicz 1996, 17–34]. Jednak spuścizna publicystyczna M. Arcybaszewa, obszerna i wartościowa poznawczo, nadal pozostaje mało znana polskiemu czytelnikowi. W niniejszym szkicu postaramy się skoncentrować uwagę na niektórych jej aspektach, uwzględniając przede wszystkim rozważania emigranta na temat szeroko rozumianej kultury rosyjskiej. W swoich tekstach, publikowanych na łamach gazety „Za swobodu” M. Arcybaszew ujawnia całkowicie nową, wcześniej nieznaną, twarz wnikliwego obserwatora otaczającej go rzeczywistości. Jego współcześni zwracali uwagę na to, że ta publicystyka to nie po prostu artykuły i felietony, lecz teksty artystyczne. Do sympatyków emigracyjnej działalności Michaiła Arcybaszewa należała również Zinaida Gippius, która pisała:

„Последний по времени европеец” – Арцыбашев. Известное писательское целомудрие еще не позволяет ему отдаться, что называется, чисто „художественному творчеству”. Но с какой силой, с каким блеском заговорил он после пятилетнего молчания! Каждая критическая статья его – воистину „художественное” произведение [Гиппиус 2006, 714].

Autor *Sanina* nie opuścił Rosji bezpośrednio po rewolucji październikowej jak wielu innych rosyjskich inteligentów. Jak już wyżej zaznaczyliśmy, do Warszawy pisarz przyjechał dopiero w 1923 roku. Mógł więc utwierdzić się w przekonaniu, że nie należy dobrowolnie zgodzić się na rządy bolszewików. W pierwszych latach porewolucyjnych M. Arcybaszew starał się stać na straży niezależności prasy

¹ Tom *Zapiski pisarza (1923–1925)* został wydany w 1925 r. w Warszawie przez Wydawnictwo Działu Książek „Za swobodu!”, natomiast tom kolejny, pt. *Czeremcha (Черемуха)* ukazał się już po śmierci autora dzięki zabiegom E.I. Arcybaszewej [Прокопов 2006, 741, 752].

w Rosji. Wyraz temu dawał poprzez swoje artykuły publikowane w moskiewskiej gazecie „Swoboda” („Свобода”). W tekstach tych, nie zważając na cenzurę, ostro występował przeciw nowej władzy, co doprowadziło w końcu do zamknięcia gazety i opuszczenia przez niego Rosji. Twierdził także, że bolszewicy dwukrotnie zwracali się do niego z propozycją współpracy, obiecując wiele profitów, on jednak nie przystał na to, wolał żyć w biedzie pozbawiony możliwości swobodnego publikowania: „А когда с таким же предложением я получил официальную бумагу Госиздата, я на той же бумаге ответил: «Пока в России нет свободы печати, я вам не писатель»” [Арцыбашев 2006, 337]. Bodźcem, który pchnął Michaiła Arcybaszewa ostatecznie do porzucenia ojczyzny, była śmierć Borysa Sawinkowa – organizatora antysowieckiego Związku Obrony Ojczyzny i Wolności – w moskiewskim więzieniu [Давыдов 1990, 3–18]. Ogromny szacunek dla B. Sawinkowa sprawił, że pisarz nie zdecydował się wyjechać do Pragi, gdzie emigrantom rosyjskim żyło się lepiej, lecz poprosił o azyl rząd polski, sądząc, że w Warszawie będzie miał większe możliwości, żeby zaprotestować przeciw bestialstwu bolszewików:

Но уже самое присоединение мое именно Савинкову говорит о многом. Я не поехал, подобно многим в мирную, сытую Прагу, куда звали меня чехи, а предпочел присоединиться к боевой организации и остался в голодной для русских Варшаве [Арцыбашев 2006, 338–339].

W artykule *Palący problem (Жгучий вопрос)* M. Arcybaszew szczegółowo omówił pobudki, jakimi kierował się, wyjeżdżając z Rosji. Powodem nie był, jak mogłoby się wydawać, strach przed terrorem, głodem czy śmiercią. Pisarz opuścił ojczyznę, ponieważ Rosja przestała być krajem, który kochał, a wszelka swoboda myśli i słowa zostały zdławione:

Покидая родину, я, конечно, надеялся поработать для ее освобождения и решил посвятить этому все свои силы, даже отказавшись от самого дорогого для меня в жизни – от искусства. Но все-таки, строго говоря, я покинул родину не для того только, чтобы бороться за нее, чтобы освободить русский народ от рабства, но прежде всего – для того, чтобы самому не быть рабом [Арцыбашев 2006, 361].

Wyjaśnienia Michaiła Arcybaszewa korespondują z rozumieniem pojęcia emigracji przez Władysława Chodasiewicza, który przekonywał, iż opuszczając ojczyznę, emigrant powinien sobie zdawać sprawę z zadań, jakie czekają go na uchodźstwie:

By zostać emigrantem politycznym, nie wystarczy opuścić ojczyznę. Postępek ten, jeżeli nie ma być zwykłą ucieczką w strony, gdzie życie płynie przyjemniej i bezpieczniej, powinien mieć usprawiedliwienie: zewnętrzne – w czynach, wewnętrzne – w świadomości.

Bez wzniosłego uświadomienia swej misji nie ma emigracji: jest tylko tłum zbiegów, niosących swe głosy tam, gdzie lepiej [Cyt. za: Brzykcy 2014, 183].

Jak więc wynika z przytoczonych wcześniej wypowiedzi M. Arcybaszewa, pisarz wpisywał się ze swoją postawą we wzorcowy model emigranta stworzony przez W. Chodasiewicza, nie tracąc na wygnaniu tego, co najważniejsze – godności.

W tym samym artykule (*Palący problem*) M. Arcybaszew pochyła się również nad problemem powrotów emigrantów do sowieckiej Rosji. Pisarz doskonale zdawał sobie sprawę z tragizmu położenia emigrantów, stwierdzając, że nie można żyć w pełni, będąc oderwanym od ojczyzny. Zauważył, że jeśli nawet Rosjanie przystosowują się do życia na obczyźnie, to i tak zawsze będą tam obcy, nigdy nie poczują się jak u siebie. Zdaniem autora *Sanina* wyjście jest jedno: trzeba zapomnieć o swoich korzeniach i całkowicie zasymilować się z narodem, wśród którego będzie się żyć. Jeśli natomiast Rosjanie nie wyrzekną się swoich korzeni, do końca życia będą czuć się jak pies wygnany na ulicę w deszczową noc [Арцыбашев 2006, 360]. Niezależnie jednak od tego, jak bardzo doskwierałoby to pieskie życie, emigranci pod żadnym pozorem nie powinni wracać do kraju rządzonego przez bolszewików:

Но как бы ни была тяжела эта собачья жизнь, возвращение под гнет той самой власти, которая и превратила нас в бездомных псов, не означает ничего иного, кроме полного падения духа, измены тем идеалам, во имя которых создавалась эмиграция, и забвения своего человеческого достоинства [Арцыбашев 2006, 361].

M. Arcybaszew ubolewał nad tym, że coraz częściej przychodzą do niego Rosjanie z rozpaczą w oczach, szukając aprobaty dla swojej decyzji o powrocie do ojczyzny, sądząc, że sytuacja w kraju już się unormowała, a krwawy terror ustał. Autor *Sanina* był jednak nieprzejednany i uważał, że nie ma większej wartości ponad wolność, której w Rosji się nie uświadczy. W stosunku do tych, którzy mimo to postanowili wrócić, pisarz odczuwał tylko pogardę i litość: „Кто лишениям эмигрантского существования предпочитает лишение свободы, тот пусть возвращается в советскую Россию, но о себе ведает, что он слаб и ничтожен духом” [Арцыбашев 2006, 362]. Taka niezłomna postawa Michaiła Arcybaszewa spotkała się z uznaniem Mariana Zdziechowskiego, który w swojej pracy pt. *Od Petersburga do Leningrada* napisał:

Michał Arcybaszew był więcej niż znakomitym powieściopisarzem, w ostatnich latach życia swojego spędzonych w Warszawie, był dla narodu swojego prorokiem. Jak prorocy Izraela na wygnaniu, *super flumina Babylonis*, jak prorok Jeremiasz (...) budził on sumienia, krzepił serca, wzywał do nieubłaganej, a świętej walki, przekleństwem piętnował leniwość i małoduszność. Potęgą słowa nie dorównywał mu nikt [Zdziechowski 1934, 30].

Niejednokrotnie jeszcze wracał M. Zdziechowski w swoich szkicach do twórczości M. Arcybaszewa, dzieląc w pełni jego poglądy na temat rewolucji i bolszewików [Białokozowicz 1996, 17–33].

Według M. Arcybaszewa przyczyną powrotów emigrantów rosyjskich do ZSRR poza trudami życia codziennego było niewłaściwe definiowanie pojęcia ojczyzny. Dla niego ojczyzna była czymś więcej niż określoną geograficznie przestrzenią, a mianowicie narodem i jego duszą, czymś, co może zostać oderwane od ziemi, tak jak dusza może zostać oddzielona od ciała. Inaczej rzecz ujmując, ojczyzna jest tam, gdzie jej naród, tworzą ją ludzie, a nie sztucznie wytyczone na mapie granice. Zdaniem M. Arcybaszewa nie było sensu, żeby emigranci tęsknili za pozostawioną ojczyzną, bo ona i tak nie znajdowała się już tam, gdzie przedtem, kiedy ją opuszczali. Pisarz konkludował:

Моя родина – это русский народ, со всей его историей, с его величавым прошлым, с его культурой, с его языком, с его поэзией, с его своеобразной красотой. С тем, что загажено ныне до неузнаваемости. Чужой дух воцарился над моей страной, и она стала мне временно как бы чужой [Арцыбашев 2006, 363].

M. Arcybaszew wysoko cenił swój naród, który jego zdaniem stworzył potężne imperium, oświeconą wiarę, wielką literaturę i bogaty język. Nie szczędził jednak także narodowi rosyjskiemu gorzkich słów. Jego zdaniem poza ogromną siłą naród rosyjski wyróżniał się również pewną duchową słabością, nieumiejętnością szanowania ojczyzny. Dotyczyło to wszystkich warstw społeczeństwa rosyjskiego. W obliczu ogromnego zagrożenia, przed jakim stanęła Rosja na początku XX wieku, rosyjscy chłopcy byli bierni, robotnicy żywili się ideami Międzynarodówki, inteligenci zaś miłość do ojczyzny traktowali jako coś, co nie jest w dobrym guście – modny był natomiast kosmopolityzm. Wszystko to razem sprawiło, że do władzy doszli bolszewicy. M. Arcybaszew zauważył: „Слово «патриот» произносилось у нас не иначе как с презрительно-насмешливой улыбкой, и мы считали очень остроумным на всех перекрестках выставлять язвы своей родины, презирая ее прошлое и ненавидя настоящее” [Арцыбашев 2006, 399].

Pisarz piętnował ślepe zafascynowanie Rosjan kulturą Zachodu i uznał, że paradoksalnie to emigracja sprawiła, że naród rosyjski pokochał ojczyznę i zaczął być dumny ze swojego pochodzenia [Арцыбашев 2006, 398]. Można w tym przypadku mówić o „filozoficzności emigracji”, na którą wskazuje Janusz Dobieszewski. Warszawski uczony przekonuje, że wymuszony charakter emigracji często wiąże się z głębszym i poważniejszym spojrzeniem na ojczyznę [Dobieszewski 1999, 28–29]. M. Arcybaszew wieńcząc swoje dywagacje na ten temat, gorzko konstatawał, że sprawdziło się stare przysłowie mówiące o tym, iż cenimy dopiero to, co stracimy.

Autor *Sanina* obawiał się jednak, że miłość do ojczyzny, która z ogromną siłą wybuchła na emigracji, jest powierzchowna, spowodowana przede wszystkim tym, że w Rosji po prostu żyło się jego rodakom lepiej niż na obczyźnie [Арцыбашев 2006, 400].

Wiele uwagi poświęcił M. Arcybaszew kulturze i jej znaczeniu w kształtowaniu tożsamości narodu. Uważał on, że:

Культура всегда национальна, и в этом ее ценность, ее красота. (...) Культура – это своего рода культ предков, и народ, который захотел бы отказаться от него, оказался бы в духовной пустоте без роду, без племени, и сам вычеркнул бы себя из всякой культуры [Арцыбашев 2006, 402–403].

Przywiązując tak ogromne znaczenie do kultury i kultywowania tradycji, emigrant ubolewał nad tym, co działo się z kulturą w ZSRR. Celem bolszewików bowiem było wyrwanie z korzeniami pamięci o Rosji i przeobrażenie narodu rosyjskiego w bezosobową masę. W związku z tym pisarz stał się zwolennikiem tych, którzy uważali, że misją wygnańców z Rosji jest zachowanie kultury rosyjskiej dla potomnych [Ndiaye 2007, 77–95]. M. Arcybaszew poszedł w swoich poglądach jeszcze dalej, przekonując, że kultura rosyjska, która zrzędzeniem losu znalazła się poza granicami kraju, w którym się ukształtowała, może dodać zmurszałemu Zachodowi nowych sił. Autor *Sanina* pisał wręcz o mesjanizmie rosyjskiej kultury i konstatował: „Я продолжаю верить в то, что свет воссияет с Востока” [Арцыбашев 2006, 405]. Pisarz zauważył, że choć jeszcze niedawno Rosja postrzegana była jako kraj barbarzyńców, to obecnie rosyjska kultura, literatura, teatr znajdują się w centrum zainteresowania świata i wyjaśnić ten stan rzeczy można nie chwilową modą, lecz tym, że kultura rosyjska wyróżnia się pewną cechą, którą już dawno utraciła kultura Zachodu, a mianowicie duchowością:

Русская философская и религиозная мысль, русская музыка, русская литература, театр, живопись, – все они проникнуты внутренним горением живой человеческой души. (...) На всем русском творчестве лежит ясная печать, предпочтения духовного внешнему, устремления к внутренней красоте, искание конечного смысла бытия. (...) русский народ, русский творческий гений будет почтен всеми народами земли [Арцыбашев 2006, 406].

Rozważaniom o kulturze rosyjskiej towarzyszyły uwagi o literaturze, uważanej przez M. Arcybaszewa za najważniejszy element tej kultury. Paradoksalnie, jego zdaniem, literatura rosyjska swoją pozycję zawdzięcza wieloletniemu kształtowaniu się w okresie samodzierżawia i przygniatającej cenzury, które sprawiły, że twórcy musieli poszukiwać nowych środków wyrazu, które tę cenzurę by ominęły. Jednocześnie wolność, panująca na zachodzie Europy, pozbawiła tamtejszą literaturę

гłęби: „европейская литература давно утратила пафос борьбы, превратилась в художественную роскошь, в предмет умственной забавы” [Арцыбашев 2006, 413]. Najważniejszym wyróżnikiem literatury rosyjskiej, którego pozbawione są inne literatury narodowe, jest według Michaiła Arcybaszewa prawda – główna bohaterka twórczości najbardziej rosyjskiego pisarza, którym był Lew Tołstoj [Арцыбашев 2006, 414].

Nie był Michaił Arcybaszew oryginalny w swoich wypowiedziach o hierarchii pisarzy rosyjskich. Zdaniem emigranta narodowa literatura zaczęła się kształtować od Aleksandra Puszkina, a wraz z pojawieniem się Fiodora Dostojewskiego i Lwa Tołstoja, literatura rosyjska wspięła się na wyższy poziom, zajęła pierwsze miejsce wśród innych literatur. Na szczególną uwagę jego zdaniem zasługują również Michaił Lermontow, Mikołaj Gogol, Iwan Turgieniew, Iwan Gonczarow, Mikołaj Niekrasow i Anton Czechow [Арцыбашев 2006, 419]. Wraz z wybuchem rewolucji i nastaniem reżimu bolszewickiego pojawiły się pytania o przyszłość literatury rosyjskiej. Wielu twierdziło, że jej wielkość skończyła się na L. Tołstoj i A. Czechowie. Michaił Arcybaszew jednak zapewniał, że literatura rosyjska nie umarła, a przełom XIX i XX wieku dał światu wielu utalentowanych twórców, takich jak Dmitrij Mereżkowski, Leonid Andriejew, Aleksandr Kuprin czy Iwan Bunin. Najznakomitsi literaci rosyjscy znaleźli się jednak w wyniku rewolucji poza granicami Rosji, dlatego to emigranci powinni wziąć na siebie zadanie kontynuowania wspaniałej XIX-wiecznej tradycji literackiej Rosji. M. Arcybaszew wierzył, że wraz z innymi twórcami słowa wróci kiedyś do Rosji i zajmie się odradzaniem świetności kultury narodowej: „Вернемся мы, старики, в родное русло, очистится оно от большевицкого мусора и грязи, и живая струя снова, ударит сверкающим фонтаном, снова потечет свободной, широкой, могучей рекой” [Арцыбашев 2006, 423].

Pojawiają się jednak również w publicystyce M. Arcybaszewa słowa krytyczne skierowane do środowiska literackiego emigracji rosyjskiej. Pisarz włączył się w dyskusję na temat starszej i młodszej generacji emigrantów i dzielącej ich przepaści. Oskarżał przedstawicieli starszego pokolenia o to, że odгородzili się książkami od prawdziwego życia, przez co stracili kontakt z rzeczywistością i nie zareagowali w porę na nadciągającą nad Rosję katastrofę. Co więcej, zdaniem M. Arcybaszewa rewolucja ich niczego nie nauczyła: „По прежнему они говорят, говорят, говорят о своих вечных ценностях, которых решительно некуда девать, и считают свою мертвую книжную мудрость единым знаком жизни” [Арцыбашев 2006, 310]. Nie był M. Arcybaszew odosobniony w swoich poglądach na ten temat. Jego idee wykładane w tekstach publicystycznych wykazują zaskakującą zbieżność z poglądami wspomnianego już Władysława Chodasiewicza czy Fiodora Stiepuna, który ubolewał nad izolowaniem się koryfeuszy pierwszej fali emigracji od literatury rosyjskiej

i zachodnioeuropejskiej oraz nad ich zamykaniem się na nowe tendencje literackie i tkwienie w przeszłości [Brzykcy 2014, 190–192]. Młodszy emigranci natomiast, jak przekonywał M. Arcybaszew, pomimo wieku doświadczali już w swoim życiu wiele: bólu, strachu, gniewu, litości, pożądania, miłości i nienawiści. Wszystkie te doświadczenia sprawiły, że lepiej rozumieją oni realia, w których przyszło im żyć [Арцыбашев 2006, 310].

Swoje rozważania na temat literatury rosyjskiej i jej przyszłości autor *Sanina* wieńczy słowami:

Только великий народ может создать великую литературу, и самый факт создания ее свидетельствует о духовной мощи народа. Великая русская литература существует, а следовательно, существует и великий русский народ. На его долю выпали великие испытания, но богатырский народ все преодолет и всему противостоит [Арцыбашев 2006, 424].

Niestety, M. Arcybaszew nie mógł współtworzyć świetności literatury rosyjskiej na wygnaniu ani walczyć o zachowanie kultury rosyjskiej dla potomnych. Zmarł w 1927 roku, nie mogąc siłą rzeczy przewidzieć, jak wiele czasu jeszcze upłynie, zanim cenieni przez niego D. Mereżkowski czy I. Bunin będą mogli powrócić swoimi utworami na łono ojczyzny. Niewielu wówczas czuło, jak wielki artysta odszedł, choć na jego śmierć zareagowali okolicznościowymi tekstami również znakomici literaci, tacy jak Z. Gippius czy A. Kuprin. Pochowany został M. Arcybaszew na warszawskim cmentarzu prawosławnym na Woli, gdzie spoczywa do dzisiaj.

Podsumowując nasze rozważania, warto przytoczyć fragment mowy nieznanego autora, wygłoszonej 7 maja 1927 roku na wieczorze poświęconym pamięci M. Arcybaszewa:

С момента приезда Арцыбашева в Польшу начинается новая полоса его жизни. Полоса воистину героическая. Он посвятил себя всецело борьбе. Он боролся за Россию, против большевиков, он боролся с косностью эмиграции, он боролся со смертью. (...) Когда человек умирает, а особенно такого масштаба, как Арцыбашев, у оставшихся в живых всегда пробуждается ощущение вины перед умершим, ощущение виновности. Ушел от нас человек, а мы не успели оценить его, не сумели помочь ему [Арцыбашев 2006, 301–302].

W gruncie rzeczy nawet dziś M. Arcybaszew i jego spuścizna twórcza, zarówno beletrystyka, jak i publicystyka, nie zostały jeszcze dostatecznie docenione i wciąż czekają na reinterpretację i rehabilitację w świadomości czytelników. Pod koniec swej życiowej i twórczej drogi M. Arcybaszew zdążył ukazać zgoła inne oblicze od tego, jakie czytelnicy dostrzegli w jego przedrewolucyjnej twórczości. Autor *Sanina*

wierzył, że poprzez swe teksty publicystyczne może chociaż częściowo włączyć się w walkę o lepszą Rosję, jednocześnie zdawał sobie sprawę z tego, jak wielka odpowiedzialność ciąży na pisarzach. Był przekonany bowiem, że:

всякий кто берется за перо, уже в силу самой природы печатного слова не может говорить только за себя. Как ни оговаривайся, какой субъективностью ни прикрывайся, но все, что написано и напечатано, становится действенным фактором в движениях человеческой массы [Арцыбащев 2006, 359].

Zdaje się, że pisarz kierował się tym przeświadczeniem do końca swej działalności artystyczno-publicystycznej.

Bibliografia

- Arcybaszew Michaił. 1920. *Sanin*. tłum. St. L. Warszawa.
- Arcybašev Mihail. 2006. *Zapiski pisatelâ. D'âvol*. Moskva: NPK „INTELVAK” [Арцыбащев Михаил. 2006. *Записки писателя. Дьявол*. Москва: НПК „ИНТЕЛВАК”].
- Białokozowicz Bazyli. 1996. *Marian Zdziechowski i Michaił Arcybaszew*. W: *Studia Rossica III. Literatura rosyjska na emigracji. Współcześni pisarze rosyjscy w Polsce. Frazeologia i frazeografia*. Red. Skrunda W., Zmarzer W. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego: 17–33.
- Brzykcy Jolanta. 2014. *Ekstaza w świecie umiaru. O systemie estetycznym Władysława Chodasiewicza*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika.
- Davydov Ūrij. 1990. *Savinkov Boris Viktorovič, on že V. Ropšin. Beglye zametki vmesto akademičeskogo predisloviâ*. W: Savinkov Boris. *Vospominaniâ terrorista. Kon' belyj. Kon' voronoj*. Moskva: Politizdat: 3–18 [Давыдов Юрий. 1990. *Савинков Борис Викторович, он же В. Ропшин. Беглые заметки вместо академического предисловия*. W: Савинков Борис. *Воспоминая террориста. Конь белый. Конь вороной*. Москва: Политиздат: 3–18].
- Dobieszewski Janusz. 1999. *Filozoficzność emigracji*. W: *Studia Rossica VII: W kraju i na obczyźnie. Literatura rosyjska XX w.* Red. Skrunda W. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego: 27–40.
- Gippius Zinaida. 2006. *Literaturnaâ zapis'*. W: Arcybašev Mihail. *Zapiski pisatelâ. D'âvol*. Moskva: NPK „INTELVAK”: 712–716 [Гиппиус Зинаида. 2006. *Литературная запись*. W: Арцыбащев Михаил. *Записки писателя. Дьявол*. Москва: НПК „ИНТЕЛВАК”: 712–716].
- Ndiaye Iwona. 2007. *Misja literatury emigracyjnej („pierwsza fala” emigracji rosyjskiej)*. „Acta Polono-Ruthenica” nr 12: 77–95.
- Obląkowska-Galanciak Iwona. 1996. *Из истории русской эмиграции (Таверна поэтов – Варшава 1921–1925)*. W: *Studia Rossica III: Literatura rosyjska na emigracji. Współcześni pisarze rosyjscy w Polsce. Frazeologia i frazeografia*. Red. Skrunda W., Zmarzer W. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego: 77–82.
- Prokopov Timofej. 2006. *Kommentarii*. W: Arcybašev Mihail. *Zapiski pisatelâ. D'âvol*. Moskva: NPK „INTELVAK”: 741–789 [Прокопов Тимофей. 2006. *Комментарии*. W: Арцыбащев Михаил. *Записки писателя. Дьявол*. Москва: НПК „ИНТЕЛВАК”: 741–789].
- Rozinskaâ Ol'ga. 1996. *Ruskaâ literaturnaâ èmigraciâ v mežvoennoj Pol'se*. W: *Studia Rossica III: Literatura rosyjska na emigracji. Współcześni pisarze rosyjscy w Polsce. Frazeologia i frazeografia*. Red. Skrunda W., Zmarzer W. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Rusycystyki Uniwersytetu

- Warszawskiego: 83–90 [Розинская Ольга. 1996. *Русская литературная эмиграция в межвоенной Польше*. W: *Studia Rossica III: Literatura rosyjska na emigracji. Współcześni pisarze rosyjscy w Polsce. Frazeologia i frazeografia*. Red. Skrunda W., Zmarzer W. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Rusycystyki UW: 83–90].
- Sielicki Franciszek. 1996. *Pisarze rosyjscy początku XX wieku w Polsce międzywojennej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Struve Gleb. 1996. *Ruska literatura v izgnanii. Pariż–Moskva: Russkij put'* [Струве Глеб. 1996. *Русская литература в изгнании. Париж–Москва: Русский путь*].
- Zdziechowski Marian. 1934. *Od Petersburga do Leningrada*. Wilno.

Summary

History of Russian emigration literature in Poland – journalism of Mikhail Artsybashev

In article was analyzed emigration's journalism of Artsybashev from journal "Za svobodu!". Journalism takes a very important place in the works of Mikhail Artsybashev. The writer witnessed historic changes in Russia of the early 20th century and emigration period and condition of Russian culture and literature in Russia and emigration. In his many works included a great number of valuable comments and insightful analysis of the processes taking place on the territory of the decaying Russian Empire.

Key words: Mikhail Artsybashev, Russian emigration, Russian literature in Poland, journalism

Kontakt z Autorem:
witaczakptrk@wp.pl

Językoznawstwo

Ewa Białek

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Rosyjska depesza kondolencyjna – wzorzec gatunkowy

Co to jest depesza kondolencyjna?

Leksem *depesza* ma dwa znaczenia, pod którymi kryją się odrębne gatunki tekstowe. Depeszą jako gatunkiem prasowym posługują się agencje informacyjne (por. depesze PAP, depesze agencyjne), pod tym mianem funkcjonuje też telegram, zwykle mający charakter okolicznościowy (np. telegram z życzeniami). Dane znaczenie obejmuje swym zakresem i gatunek znany z korespondencji dyplomatycznej, czyli depeszę dyplomatyczną [ISJP 2000, 1, 258; USJP 2003, 1, 587]. W definicjach słownikowych podkreśla się, że depesze przesyłane są pilnie, drogą telegraficzną (stąd synonimiczność z telegramem [zob. SS 1998, 77; Sutor 2008, 277])¹, dziś korzysta się z nowych kanałów przesyłowych. Przykładem depeszy dyplomatycznej jest depesza kondolencyjna², w której głowy państw składają wyrazy współczucia w związku z tragicznym wydarzeniem dotyczącym dane państwo i jego naród. Depesze są przykładem ścisłej korespondencji dyplomatycznej, obieg dokumentu dokonuje się na najwyższym szczeblu, między głowami państw (o typach korespondencji dyplomatycznej zob. [Sutor 2008]).

Tomasz Orłowski, wyjaśniając etymologię słowa *depesza*, odwołuje się do XIV-wiecznej tradycji dyplomatycznej i dokumentu w postaci raportu pod nazwą *dispacci* [Orłowski 2015, 282]. Depesza w wąskim znaczeniu specjalistycznym oznacza tekst zamknięty, szyfrogram [Sutor 2010, 84], por. *depesza cyfrowa* [USJP 2003, 1, 587]. W przypadku depeszy kondolencyjnej nastąpiło przejście ogólnej nazwy gatunkowej – tekst pilny, wysyłany natychmiast, ale w odróżnieniu od wiadomości zakodowanej przekazuje się go drogą clarisową, czyli jako tekst jawny [Orłowski 2015, 282], zob. przykłady clarisów z depeszami [tamże, 283–287], por. także [Sutor 2008, 278]. Poza funkcją niesienia treści etykietalnych, która jest przypisana depeszom okolicznościowym (gratulacyjnym, kondolencyjnym), za pomocą depeszy mogą być przekazywane pełnomocnictwa, ale – jak zaznacza Sutor – odbywa się

¹ Fr. *dépêche, dépêcher* – wysłać pośpiesznie, pilnie, ‘спешно отправлять’ [ТСРЯ 2008, 191].

² W jednej z prac Julian Sutor operuje nazwą *telegram kondolencyjny* [Sutor 2016, 397–398], która w niniejszym artykule będzie stosowana wymiennie z podaną w tytule. W literaturze przedmiotu używa się także określenia *nota kondolencyjna, list kondolencyjny* [Sutor 2008, 234; Orłowski 2015, 281; Sutor 2016, 478–479].

to „wyjątkowo” [Sutor 2012, 424]. Od depeszy kondolencyjnej należy odseparować notę żałobną, będącą oficjalnym dokumentem z powiadomieniem o odejściu konkretnej osoby (rządzącego, zasłużonego obywatela kraju), w tym „o terminie, miejscu i czasie składania wizyt kondolencyjnych, wyłożeniu księgi kondolencyjnej, o dacie pogrzebu itd.” [Sutor 2008, 234]. Jej nadawcą jest państwo (MSZ, placówka dyplomatyczna), które dana smutna okoliczność dotyka bezpośrednio, depeszę kondolencyjną przygotowuje zaś strona przeciwna.

Cel badań

Za obiekt badań wybrano rosyjską depeszę kondolencyjną oraz jej wzorzec gatunkowy, rozumiany jako „zbiór reguł”, determinujących architekturę tekstu, jego stronę poznawczą i pragmatykę [zob. Wojtak 2004, 16]. Poza zdiagnozowaniem formalnych cech dystynktywnych (segmentacja treści, tytuł, formuły inicjalne i finalne, objętość tekstu) dociekania zmierzają ku analizie sposobów werbalizacji założenia illokucyjnego – wyrażania żalu, współczucia w sytuacji, kiedy stronami w akcie komunikacyjnym są państwa i ich zwierzchnicy, narody (kondolencje jako ekspresywny akt mowy, akt etykiety językowej realizowany w sytuacji oficjalnej)³. Teoretyczno-materiałowe badania nad depeszą jako gatunkiem są rekonesansowe, służą potrzebom projektu leksykograficznego „Dyplomacja i polityka. Rosyjsko-polska sonda słownikowa”⁴. Terminowi *depesza kondolencyjna* w języku rosyjskim odpowiada *телеграмма соболезнования* (z wariantem *телеграмма с соболезнованиями*), nazwę ustalono dzięki wskazaniom źródeł tekstowych (odpowiednik podaje także źródło leksykograficzne – *телеграмма с соболезнованием* [SDwor 1969, 731]). W ruszczyźnie leksemy *депеша* i *телеграмма* pokrywają się w znaczeniu pilnej wiadomości, aczkolwiek przy opisie tej relacji dziś zamieszcza się kwalifikator *устар.*, ograniczający ich wymiennność [ТСРЯ 2008, 191, 974, БССиА 2016, 579].

Materiał empiryczny

Korpus badawczy utworzyło 150 tekstów – 50 depesz kondolencyjnych (korpus podstawowy) oraz 100 komunikatów z informacją o złożeniu kondolencji przez głowę państwa (korpus uzupełniający). Są to teksty odmienne gatunkowo i choć powstają

³ Określenie kondolencji językowym aktem etykiety stosuję za: [Marcjanik 2001, 45–46].

⁴ Zob. Białek 2015, 137–149. W trakcie badań gromadzi się rosyjsko-polskie pary przekładowe, eksceperowane i ustalone wg metodologicznego klucza Tekst – Autor – Słownik, co oznacza, że materiału empirycznego dostarczają teksty (*Текст*), autor dokonuje oceny jednostek (znaczenie, wielkość), zestawia pary przekładowe (*Автор*), wyniki badań konfrontowane są z danymi leksykografii dwujęzycznej (*Словник*).

w związku z tym samym faktem (tragiczne w skutkach zdarzenie), to realizowane za ich pośrednictwem intencje komunikacyjne nie są tożsame – depesza bezpośrednio wiąże się z wyrażeniem aktu kondolencji, komunikat zaś jest przekazem o nim, skierowanym do opinii publicznej oraz mediów. Komunikat odwołuje się do treści depeszy jako tekstu głównego, jest tekstem wtórnym wobec niej, przejmującym jej zawartość na zasadzie dosłownego przytoczenia – depesza staje się jego fragmentem, cytuje się ją bądź przytoczenie jest ukryte (częściowa parafraza). Treść depeszy kondolencyjnej, przywoływaną w komunikacie jawnie, poprzedzają sygnały cytowania: *В телеграмме отмечается, В телеграмме соболезнования, в частности, отмечается, В тексте телеграммы, в частности, говорится, В послании, в частности, говорится, Передаем текст телеграммы* (wprowadzenie zamyka dwukropek)⁵. Komunikaty pochodzą z lat 2000–2017, depesze obejmują lata 2009–2017. Teksty poddaje się analizie w grupach – depesze właściwe (50 tekstów), komunikat z cytowaniem depeszy (50 tekstów, 2000–2012), komunikat z parafrazowaniem, zapożyczeniem ukrytym (50 tekstów, 2015–2017). Z uwagi na wskazane dyferencje teksty te należy traktować indywidualnie, także jako nośniki nieidentycznych danych⁶. Depesze włączone są do ogromnego zbioru telegramów (depesze okolicznościowe), ta część dokumentów dyplomatycznych leży u podstaw odrębnej rubryki na oficjalnej stronie prezydenckiej administracji (*Стенограммы, Поездки, Телеграммы*).

Tytuł depeszy kondolencyjnej

Tytuły depez rosyjskich⁷ cechują się wysokim stopniem jednolitości, koncentrują się na odbiorcy komunikatu, a nie odmianie tekstu, być może warunkuje

⁵ Nie wydaje się, że treść depez cytowanych jest skracana, ale na taką ewentualność może wskazywać dopisek *в частности*, w związku z czym przy badaniu kompozycji wiarygodniejszym źródłem jest depesza pozyskiwana jako tekst samodzielny.

⁶ Zbieranie materiału odbywało się różną drogą – depesze eksцерpowano ze zbioru telegramów (przeгляд), komunikaty nowsze za pomocą zapytania *соболезнования*, starsze – *прискорбие*.

⁷ Na marginesie podejmę wątek depez w języku polskim (w celu porównania). Polskie depesze nie są publikowane samodzielnie, ale jako część komunikatu informacyjnego. Teksty te mają jednoznaczne miano (tytuł), to znaczy wskazuje się w nim na rodzaj dokumentu dyplomatycznego: *Depesza kondolencyjna Prezydenta RP do Prezydenta (...)* (tu nazwa kraju adresata, np. *Depesza kondolencyjna Prezydenta RP do Prezydenta Meksykańskich Stanów Zjednoczonych*). Depesze w swoim tytule mogą też zawierać leksem nazywający akt etykiety – *Kondolencje Prezydenta RP dla (...)*, w związku z (...). W zasobach polskich (oficjalna strona prezydenta RP) odnotowano też depesze nadesłane (listy kondolencyjne), ich tytuły zachowują analogiczną budowę – *Depesza kondolencyjna Prezydenta (...)* (tu nazwa kraju) *do Prezydenta RP*. Za wzorcowy uznam tytuł wskazujący na obie strony komunikatu, za jego odmiany (alternacje) tytuły zawierające w swej strukturze dane jedynie o stronie przesyłającej kondolencje, tytuły wskazujące na rodzaj wydarzenia, tytuł w postaci zdania z orzeczeniem, np. *Depesza Prezydenta RP po tragedii lawiny błotnej*

to ujęcie typologicznej informacji o tekście już w nazwie rubryki (*Телеграммы*): *Франсуа Олланду, Президенту Французской Республики* (Кремлин, 7.01.15). Analogiczny mechanizm stosuje się przy znakowaniu depesz gratulacyjnych, w efekcie oba typy tekstów, kumulując się we wspólnym zbiorze telegramów, nie są widocznie odseparowane od siebie. Tytuł depeszy pełni niejako funkcję adresu, jest okołołektostowy, zewnętrzny (jak adres na kopercie wiadomości listownej). Podaje się w nim oficjalną nazwę państwa adresata, np. *Мексиканские Соединённые Штаты, Тунисская Республика, Финляндская Республика, Аргентинская Республика*.

Komunikatom nadaje się tytuły, które poza mianem aktu etykietalnego mogą uwzględniać: po pierwsze adresata, po drugie okoliczność, po trzecie nadawcę aktu (prezydenta), adresata i okoliczność, po czwarte informację o podjęciu przez danego nadawcę czynności związanej z aktem etykietalnym, fakultatywnie o okoliczności (wzorce 3 i 4 z lat 2000–2012)⁸, por.

1. *Соболезнования Президенту США Бараку Обаме* (Кремлин, 5.12.16);
2. *Соболезнования в связи с кончиной германского политика Гельмута Коля* (Кремлин, 16.06.17);
3. *Дмитрий Медведев выразил соболезнования Президенту Алжира Абдельазизу Бутефлике в связи с наводнениями в ряде провинций страны* (Кремлин, 16.09.09);
4. *Дмитрий Медведев направил соболезнования Президенту Италии Джорджо Нapolитано в связи с происшедшей в Виареджо катастрофой* (Кремлин, 30.06.09); *Владимир Путин направил телеграмму соболезнования Президенту Республики Индонезии Сусило Юдойоно* (Кремлин, 29.03.05)⁹.

Etykieta językowa w depeszy kondolencyjnej

W depeszach stosuje się tradycyjny zwrot grzecznościowy inicjujący kontakt, wspólny dla odmian korespondencji oficjalnej (firmy, urzędy): *Уважаемый господин* + nazwa funkcyjna, *Уважаемая госпожа* + nazwa funkcyjna, np. *Уважаемый господин Президент, Уважаемый господин Премьер-министр, Уважаемая*

we Włoszech, Президент RP przesłał kondolencje *Prezydentowi Stanów Zjednoczonych*. Tytuły ze słowem *kondolencje* mogą nie zawierać danych nadawcy, przez co nagłówek traci charakter nagłówka oficjalnego (np. *Kondolencje w związku z atakami w Bostonie*). Wzorzec tytułu w polskiej depeszy kondolencyjnej jest stabilny, obejmujący bądź informację gatunkową i poznawczą (strony), bądź komunikacyjną (akt mowy).

⁸ W tekstach z tytułem w postaci dwuczłonowego zdania odrębny lid praktycznie nie był notowany, podwójną funkcję pełni sam tytuł (cytowana depesza stanowi zaś treść tekstu).

⁹ Wśród telegramów kondolencyjnych są też teksty skierowane do pojedynczych osób, rodzin wybitnych osobistości (nagłówek *Родным и близким кого-л.*). W kręgu zainteresowań badawczych w przedstawianym opracowaniu mieszczą się depesze adresowane do głów państw i szefów rządu jako partnerów o tej samej randze oraz, pośrednio, adresata zbiorowego (narodu), depesze w związku z odejściem ważnych osobistości (polityków) nie podlegają szczegółowej analizie (por. dalej).

*госпожа Президент*¹⁰. Odnotowano jeden przypadek rezygnacji z oficjalnej formuły na rzecz imienia i patronimika prezydenta przy zachowaniu w nagłówku zewnętrznym informacji o piastowanym urzędzie (adresat – zwierzchnik jednej z b. republik radzieckich)¹¹. Dobór adresatywu podporządkowuje się ustrojowi państwa, czego dobrym przykładem jest zwrot *Уважаемый товарищ* (wraz z imieniem i nazwiskiem) stosowany w korespondencji z prezydentami państw socjalistycznych (np. Socjalistycznej Republiki Wietnamu)¹² oraz *Ваше Величество* (do monarchy). W depezach po zwrocie do adresata najczęściej stawiano przecinek, rzadziej tradycyjny wykrzyknik (8 użyć), sprzyjający emfazie, który tu, w sytuacji wymagającej wyciszenia, może wydać się zbyt ekspresywny, głośny¹³. Tekst zamyka się okazaniem szacunku adresatowi, dla depezy typowa okazuje się formuła najprostsza (w odróżnieniu od not werbalnych ze specyficzną inicjalną i finalną formułą grzecznościową) – *С уважением*¹⁴, potwierdzająca realizację cechy gatunkowej depezy, jaką jest zwartość, ekonomiczność formy i treści [zob. Sutor 2008, 278]. Element końcowy to imię i nazwisko nadawcy (bez patronimika), czyli prezydenta – *Владимир Путин, Дмитрий Медведев* (w telegramach rosyjskich, pozyskiwanych drogą internetową, przy nazwisku nie odnotowano danych o piastowanym urzędzie głowy państwa)¹⁵. Zwraca uwagę prostota w etykiecie depezy. Tylko nieliczne tytuły adresowe (4 przypadki z wyekscerpowanych w wersji elektronicznej) zawierały właściwy dla korespondencji dyplomatycznej komponent etykietalny: *Его Превосходительству господину (...), Президенту (...)*, pozostałe opierały się na danych osobowych i nazwie funkcyjnej oraz nazwie kraju (por. *Tytuł depezy kondolencyjnej*).

¹⁰ W depezach gratulacyjnych zwrot może być podwójny, oficjalny i przyjacielski, np. *Уважаемый господин Президент, дорогой Саули* (6.12.13). Nazwa funkcyjna w zwrocie do adresata zapisywana jest wielką literą (*Президент, Премьер-министр*), por. wzory [Акишина, Формановская 2008, 7].

¹¹ Ten sposób zwracania się odnotowano także w depezach gratulacyjnych.

¹² Zażyłość zwierzchników państw, bliższe więzi krajów oraz okoliczność mogą wpływać na wybór podwójnej formy zwrotnej i w telegramie kondolencyjnym, np. *Уважаемый товарищ Рауль Кастро, дорогой друг* (26.11.16).

¹³ W 17 depezach (na 42 teksty) po zwrocie do adresata z przecinkiem odnotowano niezgodność z wymogami poprawnościowymi – mimo przecinka pierwszy wyraz treści depezy pisano wielką literą.

¹⁴ To zarazem formuła uniwersalna, wspólna dla różnych pism oficjalnych, za formułę dyplomatyczną uznaje się zwrot *С совершенным почтением* [Акишина, Формановская 2008, 16]. Interakcja w notach, w odróżnieniu od depeż, odbywa się na poziomie ministerstw [zob. Бялэк 2015, 32–43].

¹⁵ Por. depeze w języku polskim: *Z wyrazami szacunku*, spersonalizowane, rozbudowane – *Proszę przyjąć wyrazy najwyższego szacunku, Proszę przyjąć, Eksceleńco, zapewnienia o moim najwyższym poważaniu* (rzadko, zbliżenie formuły z telegramu do komplementu finalnego z noty werbalnej). Dane osobowe nadawcy może uzupełniać informacja o piastowanym urzędzie *Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej* (nad lub pod nazwiskiem, zob. ilustracje [Sutor 2008, 292–296]).

Kompozycja depezy kondolencyjnej

Na bazie 50 tekstów podjęto próbę zrekonstruowania wzorca gatunkowego kondolencji w dyplomacji¹⁶. Zgodnie ze wskazaniem realizacji tekstowych korpus telegramu może liczyć dwa lub trzy segmenty, których przesłanie ma dwóch odbiorców, tekst w całości może być aktem ekspresywnym albo też wzbogacając go treści deklaratywne, np. *Готовы и далее оказывать поддержку (...)*.

W przypadku depezy dwudzielnej w pierwszym segmencie (zdaniu) realizowany jest akt kondolencyjny, w który nazwę właściwym, prymarnym, stronami interakcji werbalnej są najdostojniejsze osoby w państwie i reprezentujące naród. Podawane przez słowniki sposoby wyrażania danego aktu etykiety potwierdzają się jako instrument werbalizacji intencji, znamieny dla omawianego gatunku (ale, zauważmy, niebędący jego wyłączną własnością, formuła jest bowiem standardowa) – *Примите соболезнования* [zob. ТСПЯ 2008, 909; Акишина, Формановская 2008, 100]¹⁷. Segment następny zawiera prośbę o przekazanie wyrazów współczucia, otuchy rodzinom ofiar, osobom bliskim oraz życzeń powrotu do zdrowia poszkodowanym (nadawca otacza ich troską). Byłby to akt kondolencyjny pośredni, wtórny, to znaczy skoncentrowany na niejednorodnym odbiorcy nieinstytucjonalnym¹⁸, podczas gdy odbiorca prymarny, piastujący urząd prezydenta, pełni funkcję ogniwa łączącego go i nadawcę (pośredniość rozumiana dosłownie)¹⁹. Segmenty ze ścisłymi kondolencjami liczą po jednym zdaniem. Oto zawartość modelowej depezy dwudzielnej, realizowanej według ustalonego wzorca (27 z 42 tekstów):

Segment 1.

1. Szablon jednolity z treścią zmienną w drugiej części zdania

Примите глубокие/искренние²⁰ соболезнования в связи с чем-л.²¹ – с гибелью людей, с гибелью пассажиров самолёта, с трагическими последствиями террористического акта, с трагедией, в связи с крушением парома, с человеческими жертвами

¹⁶ Znaczenie dla identyfikacji wzorca dominującego (wzorców dominujących), jego alternacji ma liczba tekstów w korpusie badawczym. Wśród tekstów, o których mowa wyżej, 50 odnosi się do ostatnich lat, stąd powtarzalność tego a nie innego schematu treściowo-językowego.

¹⁷ W komunikatach parafrazujących treść depezy pierwszy segment (lid) bazuje na drugiej tradycyjnej formule kondolencyjnej *выразить соболезнования кому-л.* (przeziennie z *направить соболезнования*, także *направить телеграмму соболезнования, с соболезнованиями*).

¹⁸ Osoby połączone więziami pokrewieństwa (*родные*) oraz więzią uczuciową (*близкие*).

¹⁹ Nie chodzi tu o akt pośredni, w którym intencja jest implikowana [zob. Marcjanik 1997, 78].

²⁰ W danej formule przeważa przydawka *глубокие* (ok. 2/3 tekstów danego wzorca), określenie *искренние* częściej znajdowało wykorzystanie w drugim segmencie. W pojedynczych przypadkach przymiotniki używano w formie superlatywu (*самые глубокие, самые искренние*).

²¹ W depezach w związku ze śmiercią zasłużonej osobistości pojawia się przyimek *по поводу* (*по поводу кончины кого-л.*), teksty bazują na odmiennym wzorcu (zawierają np. informację o zasługach).

*и значительными разрушениями, с трагическим происшествием, с многочисленными человеческими жертвами (...)*²².

Рог. **Примите искренние соболезнования** в связи с многочисленными человеческими жертвами, вызванными сходом оползня на севере вашей страны (Кремлин, 23.11.15).

Treść następująca po skonwencjonalizowanej formule *Примите соболезнования* (z opuszczeniem zaimka *мои*) jest kształtowana z jednej strony indywidualnie (różne powody), z drugiej jednak sformułowania i w tej części są do przewidzenia, mniejsza lub większa petryfikacja ujawnia się na poziomie całego zdania. Podanie okoliczności zanotowano w całym zbiorze – w depezach i komunikatach, to ich konstanta, choć w aktach kondolencji, realizowanych jako akty nieoficjalne, powód kondolencji może nie być artykułowany, lecz podlegać tabuizacji [zob. Kaptur, Narloch 2014, 62]. W tekstach leksemy *гибель* (zamiennik słowa *смерть*), *погибший* nie są eufemizowane.

Segment 2.

2.1. Szablon jednolity z modyfikacjami w drugiej części zdania²³

1. *Прошу передать слова искреннего сочувствия и поддержки **родным и близким** погибших, пожелания скорейшего выздоровления всем **пострадавшим**; Прошу передать слова искреннего сочувствия и поддержки родным и близким погибших, **а также** пожелания скорейшего выздоровления всем пострадавшим;*
2. *Прошу передать слова искреннего сочувствия и поддержки **семьям** погибших, а также пожелания скорейшего выздоровления пострадавшим;*
3. *Прошу передать слова искреннего сочувствия родным и близким погибших, а также пожелания скорейшего выздоровления всем **раненым**;*
4. *Прошу передать слова искреннего сочувствия и поддержки родным и близким погибших;*
5. *Прошу передать слова сочувствия и поддержки **тем, кто** потерял в этой катастрофе своих родных и близких²⁴, etc.*

W segmencie niezmienny jest sposób formułowania prośby, którą wyraża się analitycznie, bez eksplikacji *ja* mówiącego, co w efekcie sprzyja eksponowaniu samego aktu (*прошу передать*)²⁵, stały jest także jej przedmiot (wyrazy szczerego

²² Wskazana tragiczna okoliczność w depezach jest uszczegóławiana.

²³ Ilustracje zamieszczam bez metryczki, ponieważ traktuję je jako szablon (brak szczegółów identyfikujących zdarzenie jako konkretne, odbywające się w określonym miejscu i czasie).

²⁴ Lista przykładów jest dłuższa z powodu możliwych wskazań w zdaniach na rodzaj zdarzenia (zamazach, żywioł), jak w danej ilustracji (5).

²⁵ Użycie słowa *прошу* w niektórych kontekstach, zdaniem badaczy rosyjskich, może oznaczać obniżenie pozycji nadawcy [Зализняк, Левонтина, Шмелёв 2012, 170], w depezach jako tekstach oficjalnych

współczucia i wsparcia, życzenia zdrowia). Czasownik *прошу* w telegramach ocenia się jako komponent akcentujący zamiar komunikacyjny [Унукович 2010]. Dalsza część zdania dotycząca tych, którym otucha i siły są potrzebne, cechuje się nieznacznymi dyferencjami leksykalnymi (*родным и близким, пострадавшим* jako stabilna część wzorca, *семьям, раненым* jako jego alternacje), niekiedy składniowymi (wprowadzenie zdania podrzędnego – *тем, кто (...)*), w którym następuje eufemizacja przekazu, por. przykład 5). Znaczenia reakcji emocjonalnych *соболезнование / соболезнования*²⁶ oraz *сочувствие* w ogólnym rozumieniu są sobie bliskie, wskazują na to definicje leksykograficzne, w których znaczenie pierwszej z nominacji wyjaśnia się poprzez odwołanie do drugiej [np. БТСУш 2014, 755; ТСРЯ 2008, 909], ale, zaznaczymy, nie odwrotnie, gdyż formuła *Примите мои соболезнования* obejmuje zasadniczo konteksty dotyczące śmierci [Акишина, Формановская 2008, 100; БТС 2003, 1224]²⁷. W analizowanych depezbach wyraz *сочувствие* ściśle przynależy do segmentu drugiego, współwystępuje z rzeczownikiem *поддержка* (wsparcie), ma adresata nieinstytucjonalnego²⁸.

2.2. Alternacja szablonu podstawowego z formą zwrotną / zaimkiem osobowym

1. *Прошу Вас, господин Президент, передать слова сочувствия родным и близким погибших, пожелания скорейшего выздоровления пострадавшим;*
2. *Прошу Вас передать слова сочувствия и поддержки семьям погибших, а также пожелания скорейшего выздоровления всем, кто пострадал в результате стихийного бедствия.*

Forma zwrotna (*господин Президент*), ulokowana w treści prośby, jest nietypowa dla oficjalnej depezy kondolencyjnej (1 wystąpienie)²⁹, akt wymyka się ze sztywnych ram konstrukcyjnych, staje się bardziej osobisty i emocjonalny, realny (alternacja pragmatyczna). W zebranych depezbach zazwyczaj także zaimek osobowy w funkcji dopełnienia (*Вас*) podlega redukcji (we wzorach korespondencyjnych traktuje się go jako komponent fakultatywny [zob. Акишина, Формановская 2008, 102]).

прошу buduje prośbę postrzeganą jako neutralną [Акишина, Формановская 2008, 108].

²⁶ W hasłownikach słowników jednojęzycznych oraz dwujęzycznych leksem pojawia się w formie l. poj. W depezbach kondolencyjnych używa się go w formie l. mn. Polskie odpowiedniki dla leksemu *соболезнование* (l. poj.) to: *współczucie, ubolewanie, kondolencja* [SDwor 1969, 731], *współczucie* (1), *kondolencje* (2), *wyrazy ubolewania* (3) [Bogusławski 1983, I, 462; NSRPPR 2016, 473].

²⁷ Nie inaczej charakteryzuje się wyraz *kondolencje* w języku polskim [por. USJP 2003, 2, 198], zob. także pracę [Rogalska 2015, 185–200]. W słowniku semantycznym wyrazu *соболезнование* i *сочувствие* występują we wspólnym polu znaczeniowym 'сочувствие, жалость'. W definicji pierwszego z nich odniesienie do nieszczęścia w postaci śmierci nie jest sformułowane jednoznacznie, por. *Глубокое сочувствие по поводу чьего-н. горя, беды* [РСС 2003, III, 247].

²⁸ *Сочувствие* (współczucie) znalazło się na liście bazowych konceptów rosyjskiego językowego obrazu świata [Зализняк, Левонтина, Шмельёв 2005].

²⁹ W pozostałych zbiorach depez (teksty cytowane) taki przypadek również notowano incydentalnie.

Oba segmenty ulegają petryfikacji treściowo-składniowej (zdania pojedyncze jednoczłonowe, ros. *односоставное предложение*)³⁰. W depezach (6 tekstów) odnotowano treści wyrażające postawy współodczuwania (jednoczenie się w bólu z dotkniętymi tragedią), fundamentem zdania jest połączenie *разделяем скорбь*³¹ (*ты – my wszyscy, nasz kraj*). Po pierwsze, zdanie może samodzielnie tworzyć segment drugi, zastępując akt kondolencyjny z prośbą (przejęcie jego funkcji, upodobnienie przesłania), po drugie, współwystępować z nim, zachowując funkcję pierwotną – wyrażanie empatii (wypowiedź z separacją adresata: postawę solidarnościową z rodzinami wyraża się w imieniu narodu – *разделяем*, prośbę formułuje się w imieniu własnym jako zwierzchnik państwa – *прошу*). Formuła *разделяем скорбь* umożliwia eufemizację przekazu (zob. czasownik *потерять* [СЭ 2008, 341]):

Разделяем скорбь тех, кто потерял в этой катастрофе своих родных и близких (Кремлин, 30.12.14); *Разделяем скорбь тех, кто потерял своих родных и близких* *Прошу передать слова поддержки всем пострадавшим и оставшимся без крова в результате разгула стихии* (Кремлин, 11.10.13).

Treść depez w związku ze skutkami zamachów terrorystycznych zawiera słowa potępienia dla zbrodni (ujmowane w zdanie o stałej treści) oraz deklaracje gotowości do wspierania walki z terroryzmem, akcentuje się negatywną ocenę postępku za pomocą określeń piętnujących (*циничное, варварское преступление*), zwykle wprowadza się je jako segment środkowy (6 depez, dodatkowe dwa bądź trzy zdania)³², po którym następuje akt kondolencyjny pośredni (*Прошу передать (...)*)³³. Por. ilustracje:

Решительно осуждаем это циничное преступление. Подтверждаем готовность к продолжению активного сотрудничества в борьбе с угрозой терроризма (Кремлин, 7.01.15).

³⁰ Sformułowania *выразил соболезнования* oraz *передал слова сочувствия и поддержки* (podmiot – głowa państwa) w zwartych komunikatach informacyjnych odpowiadają formułom *примите соболезнования* oraz *прошу передать слова сочувствия и поддержки* z depezy dwudzielnej.

³¹ Jewgienija Mitina podkreśla użycie form czasu teraźniejszego jako typowe dla gatunku kondolencji [Митина 2012, 56].

³² W pozostałych depezach dodatkowo segment (środkowy lub końcowy) służył wyrażeniu solidarności z narodem dotkniętym nieszczęściem, życzeniu siły i pocieszeniu, np. *Пусть мужество не покинет их в этот тяжёлый час; В этот тяжёлый час россияне скорбят с народом (...)*.

³³ Depesze kondolencyjne, przekazywane w związku z klęskami żywiołowymi, mogą zawierać zapewnienia o chęci niesienia konkretnej pomocy w likwidacji skutków katastrofy (segment końcowy, *подтверждаем/подтверждаю*): *Подтверждаю нашу солидарность и готовность оказать содействие в преодолении последствий этой природной катастрофы* (Кремлин, 27.05.06).

Kluczowy w ocenie tożsamości wzorca jest pierwszy segment (zdanie), jego treść i siła illokucyjna odciskają piętno na zawartości kolejnych partii. Idąc tym tropem, należy zasygnalizować obecność w zbiorze drugiego wzorca z innym początkiem tekstu, niska frekwencja w realizacjach tekstowych (8 rejestracji, lata 2009–2012) nie przesądza jednak o jego peryferyjności dla telegramów kondolencyjnych w ogóle (szczupły zestaw tekstów, pominięcie oficjalnych telegramów skierowanych do odbiorców indywidualnych, którzy nie reprezentują państwa, wzorzec może być też mniej lub bardziej preferowany w pewnym okresie). Segment początkowy ujawnia reakcję nadawcy (wyrażenie żalu, bólu na wieść o nieszczęściu):

Segment 1.

С глубоким прискорбием воспринял известие; С прискорбием узнал; С болью узнал; С глубоким сопереживанием восприняли известие³⁴; С чувством глубокого сопереживания узнал – о чём-л. (о трагическом происшествии, о катастрофе самолёта, о землетрясениях).

Rzeczowniki *прискорбие* (żał), *скорбь* (ból), będące podniosłymi synonimami leksemu *печаль* [zob. CPC 2002; PCC 2003, III, 250], wraz ze słowem *боль* nazywają stan smutku, rzeczownik *сопереживание* (empatia) [zob. NSRPPR 2016, 479] jest częścią zbioru leksemów o znaczeniu współprzeżywania, współodczuwania nieszczęścia (*сочувствие, сострадание* [zob. БТСС 2008, 333–334])³⁵. Wystąpienia słowa *прискорбие* w segmencie pierwszym przesłano dodatkowo w 50 komunikatach informacyjnych z depezbami cytowanymi (2000–2012), notując jego użycie przeciwnie z czasownikiem *узнал* i czasownikiem *воспринял* (w zrównoważonych proporcjach), dla którego to charakterystyczne jest występowanie z przysłówkiem (*воспринять что-л. как*).

Kompozycja telegramów ze wskazanego okresu nie jest jednolita (problem do dalszej eksploracji). Teksty mają zarówno dwóch odbiorców (prezydent jako przedstawiciel narodu oraz rodziny, bliscy ofiar, poszkodowani), jak i jednego – rodziny, inni bliscy, poszkodowani (złożony odbiorca nieoficjalny obejmujący określone grupy osób). Przy formalnym niewskazaniu odbiorcy prymarnego (głowa państwa) werbalizacja aktu etykiety odbywa się z zaangażowaniem wszystkich leksemów ze znaczeniem współodczuwania i pomocy, z rozróżnieniem adresata – *соболезнования* (odbiorca – rodziny ofiar, osoby z bliskiego kręgu), *сочувствие*,

³⁴ Formę l. mn. czasownika odnotowano jednokrotnie, w zbiorze uzupełniającym (depesze cytowane) wystąpiła ona sześć razy, np. *С глубоким прискорбием и сопереживанием восприняли сообщение, С глубоким прискорбием восприняли известие, С прискорбием узнали, С большой скорбью восприняли сообщение (...)*. Stosuje się dwa rzeczowniki – *известие* oraz *сообщение*.

³⁵ Ogniwem łączącym szeregi synonimów słów *печаль* i *сочувствие* jest *соболезнование* [zob. CPC].

поддержка (odbiorca – poszkodowani), w ten sposób dokonuje się semantyczne rozgraniczenie nominacji emocji i gradacja ich przekazu (opuszczenie życzeń zdrowia):

Прошу передать от меня лично и от всего российского народа соболезнования родным и близким погибших, слова искреннего сочувствия и поддержки всем пострадавшим (Кремлин, 19.09.11);

Прошу Вас, господин Президент, передать искренние соболезнования семьям погибших и сердечное сочувствие всем пострадавшим в результате стихийных бедствий (Кремлин, 16.09.09).

Warto odnotować, że w depeszy dwudzielnej (pierwszy wzorzec) akt kondolencji ze słowem *соболезнования* konsekwentnie sformułowano pod adresem wyłącznie odbiorcy instytucjonalnego, w grupie tekstów ze słowem *прискорбие* akt kondolencyjny wobec głowy państwa opiera się także na leksemie *сочувствие*, np. *Выражаю Вам искреннее сочувствие (...)*.

Wyrażenie celu illokucyjnego (współczucie, żal, ubolewanie) w depeszy kondolencyjnej podporządkowane jest konwencji oficjalnej, intencja ulega stereotypizacji językowej i kompozycyjnej (utarte formuły językowe ze stałą i stosunkowo stałą sekwencją w tekście). Wzorcowy telegram zwarty, zidentyfikowany w korpusie badawczym ma dwóch adresatów, bezpośredniego i pośredniego, sam akt jest wówczas dwustopniowy i oparty na odmiennych formułach etykiety przyjętych dla tragicznych okoliczności. Jego alternacją jest depesza trójdzielna, mówiąca o solidaryzowaniu się z całym narodem lub osobami najbliższymi. Dostrzega się etykietalny minimalizm telegramu kondolencyjnego, realizowany przez upraszczanie formuł grzecznościowych, korzystanie z uniwersalnych szablonów dla samego aktu.

Bibliografia

Źródła

Кремлин – Президент России. (online) <http://kremlin.ru>

Słowniki

Bogusławski Andrzej. 1983. *Ilustrowany słownik rosyjsko-polski, polsko-rosyjski*. T. I. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”.

BSSIA – *Bol'šoj slovar' sinonimov i antonimov russkogo âzyka*. 2016. Sost. Šil'nova N.I. Moskva: ООО „Dom slavânskoj knigi” [БССИА – *Большой словарь синонимов и антонимов русского языка*. 2016. Сост. Шильнова Н.И. Москва: ООО „Дом славянской книги”].

BTS – *Bol'šoj tolkovyj slovar' russkogo âzyka*. 2003. Glav. red. Kuznecov S.A. Sankt-Peterburg: Norint [БТС – *Большой толковый словарь русского языка*. 2003. Глав. ред. Кузнецов С.А. Санкт-Петербург: Норинт].

- BTSS – *Bol'šoj tolkovyj slovar' sinonimov russkoj reči*. 2008. Red. Babenko L.G. Moskva: Ast-Press Kniga [БТСС – *Большой толковый словарь синонимов русской речи*. 2008. Ред. Бабенко Л.Г. Москва: Аст-Пресс Книга].
- BTSUŠ – Ušakov Dmitrij N. 2014. *Bol'šoj tolkovyj slovar' russkogo ŗzyka. Sovremennâ redakciâ*. Moskva: ООО „Dom slavânskoj knigi” [БТСУШ – Ушаков Дмитрий Н. 2014. *Большой толковый словарь русского языка. Современная редакция*. Москва: ООО „Дом славянской книги”].
- ISJP – *Inny słownik języka polskiego*. 2000. Red. nac. Bańko M. T. 1: A–Ó. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- NSRPPR – Wawrzyńczyk Jan, Bartwicka Halina, Kulpina Valentina, Małek Eliza. 2016 (2008). *Nowy słownik rosyjsko-polski, polsko-rosyjski*. Red. nauk. Wawrzyńczyk J. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- RSS – *Russkij semantičeskij slovar'*. 2003. Pod obš. red. Švedovoj N.Ū. T. III. Moskva: Azbukovnik [РСС – *Русский семантический словарь*. 2003. Под общ. ред. Шведовой Н.Ю. Т. III. Москва: Азбуковник].
- SDwor – *Настольный русско-польский словарь. Podręczny słownik rosyjsko-polski*. 1969. Red. Dworecki J.H. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- SĖ – Seničkina Elena P. 2008. *Slovar' èvfemizmov russkogo ŗzyka*. Moskva: FLINTA: Nauka [СЭ – Сеничкина Елена П. 2008. *Словарь эвфемизмов русского языка*. Москва: ФЛИНТА: Наука].
- SRS – Abramov Naum. 2002 (1999). *Slovar' russkih sinonimov i shodnyh po smyslu vyraženij*. Moskva. Èlektronnaâversiâ, „GRAMOTA.RU” [СРС – Абрамов Наум. 2002 (1999). *Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений*. Москва. Электронная версия, „ГРАМОТА.РУ”].
- SS – Kurzowa Zofia, Kubiszyn-Mędrala Zofia, Skarzyński Mirosław, Winiarska Justyna. 1998. *Słownik synonimów*. Red. nauk. Kurzowa Z. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- TSRĀ – *Tolkovoj slovar' russkogo ŗzyka s vključeniem svedenij o proishożdenii slov*. 2008. Otv. red. Švedova N.Ū. Moskva: Azbukovnik [ТСРЯ – *Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов*. 2008. Отв. ред. Шведова Н.Ю. Москва: Азбуковник].
- USJP – *Uniwersalny słownik języka polskiego*. 2003. Red. Dubisz S. T. 1–4. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Opracowania

- Akišina Alla A., Formanovskaâ Natal'â I. 2008. *Ètiket russkogo pis'ma: Učebnoe posobie*. Izd. 6-e. Moskva: Lenand [Акишина Алла А., Формановская Наталья И. 2008. *Этикет русского письма: Учебное пособие*. Изд. 6-е. Москва: Ленанд].
- Bâlèk Èva. 2015. *Ètiket verbal'noj noty: kompliment*. V: *Russkij ŗzyk segodnâ*. Vyp. 6: *Rečevye žanry sovremennogo obšeniâ*. Otv. red. Zanađvorova A.V. Moskva: FLINTA: Nauka: 32–43 [Бялэк Эва. 2015. *Этикет вербальной ноты: комплимент*. В: *Русский язык сегодня*. Вып. 6: *Речевые жанры современного общения*. Отв. ред. Занадворова А.В. Москва: ФЛИНТА: Наука: 32–43].
- Białek Ewa. 2015. *Translat i korpus: o projekcie „Dyplomacja i polityka. Rosyjsko-polska sonda słownikowa”*. W: „Przekład – Język – Kultura”. T. IV. Red. Lewicki R. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej: 137–149.
- Kaptur Ewa, Narloch Andrzej. 2014. *Rosyjskie internetowe wpisy kondolencyjne (cz. 1)*. „Acta Neophilologica” nr 16/1: 53–64.
- Marcjanik Małgorzata. 1997. *Polska grzeczność językowa*. Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna.
- Marcjanik Małgorzata. 2001. *W kręgu grzeczności*. Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej.

- Mitina Evgeniâ A. 2012. *Rečevoj žanr „Soboleznovanie” v ruskoj lingvokul'ture*. „Vestnik ČelGU” № 2 (256): 56–58. (online) <http://cyberleninka.ru/article/n/rechevoj-zhanr-soboleznovanie-v-russkoj-lingvokulture> (dostęp 30.06.2017) [Митина Евгения А. 2012. *Речевой жанр „Соболезнование” в русской лингвокультуре*. „Вестник ЧелГУ” № 2 (256): 56–58. (online) <http://cyberleninka.ru/article/n/rechevoj-zhanr-soboleznovanie-v-russkoj-lingvokulture> (дostęp 30.06.2017)].
- Orłowski Tomasz. 2015. *Protokół dyplomatyczny. Między tradycją a nowoczesnością*. Warszawa: PISM.
- Rogalska Marta. 2015. *Kondolencje w polszczyźnie. Definicja – kontekst pragmatyczny – wzorzec gatunkowy*. „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury” 27: 185–200.
- Sutor Julian. 2008. *Korespondencja dyplomatyczna*. Warszawa: Dom Wydawniczy ELIPSA.
- Sutor Julian. 2010. *Leksykon dyplomatyczny*. Warszawa: Dom Wydawniczy ELIPSA.
- Sutor Julian. 2012. *Prawo dyplomatyczne i konsularne*. Warszawa: LexisNexis.
- Sutor Julian. 2016. *Etykieta dyplomatyczna z elementami protokołu i ceremoniału*. Warszawa: Wolter Kluwer.
- Unukovič E.A. 2010. *Telegramma soboleznovaniâ kak szhatyj političeskij tekst*. „Visnik Lugans'kogo nacional'nogo universitetu imeni Tarasa Ševčenka”. (online) <http://www.stattionline.org.ua/pedagog/104/18694-telegramma-soboleznovaniya-kak-szhatyj-politicheskij-tekst.html> (dostęp 30.06.2017) [Унукович Е.А. 2010. *Телеграмма соболезнования как сжатый политический текст*. „Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка”. (online) <http://www.stattionline.org.ua/pedagog/104/18694-telegramma-soboleznovaniya-kak-szhatyj-politicheskij-tekst.html> (дostęp 30.06.2017)].
- Wojtak Maria. 2004. *Gatunki prasowe*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Zalznâk Anna A., Levontina Irina B., Šmelëv Aleksej D. 2005. *Ključevye idei ruskoj âzykovoj kartiny mira*. Moskva: Âzyki slavânskoj kul'tury [Зализняк Анна А., Левонтина Ирина Б., Шмелёв Алексей Д. 2005. *Ключевые идеи русской языковой картины мира*. Москва: Языки славянской культуры].
- Zalznâk Anna A., Levontina Irina B., Šmelëv Aleksej D. 2012. *Konstanty i peremennye ruskoj âzykovoj kartiny mira*. Moskva: Âzyki slavânskoj kul'tury [Зализняк Анна А., Левонтина Ирина Б., Шмелёв Алексей Д. 2012. *Константы и переменные русской языковой картины мира*. Москва: Языки славянской культуры].

Summary

Russian condolence telegram – towards a genre pattern

The aim of the study is to characterise a genre pattern of a condolence telegram in Russian. A telegram is one of many genres of diplomatic correspondence, used to give condolences and express sympathy and support on the occasion of calamities and natural disasters. The senders and receivers of telegrams are heads of state (official institutional communication), as well as nations of both countries and people afflicted with the disaster. The study conducted on a corpus of 150 texts (50 telegrams and 100 press releases) analyses the structure and lexico-pragmatic features of texts to establish the most frequent pattern of telegram in the current textual corpus. The results of the study show that a condolence telegram is a highly conventionalized genre.

Key words: condolence telegram, diplomacy, genre pattern, text, press release

Kontakt z Autorką:
e.bialek@poczta.umcs.lublin.pl

Joanna Joachimiak-Prażanowska

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Frontowik, głównowierch, opołczeniec, czyli rosyjska terminologia wojskowa w międzywojennej prasie warszawskiej

Trzeci rozbiór Polski w 1795 roku spowodował znaczną stagnację w prasie polskiej na terenach wszystkich zaborów. Taki stan utrzymywał się do czerwca 1815 roku, kiedy to utworzono konstytucyjne Królestwo Polskie. Prasa zaczęła rozwijać się intensywnie, a dominował w tym ośrodek warszawski.

Sto lat później, czyli w chwili wybuchu I wojny światowej, w Warszawie wydawano 169 gazet i czasopism w języku polskim, w tym 14 dzienników i 16 tygodników. Do najpopularniejszych należały: gazeta codzienna „Kurier Warszawski” i „Tygodnik Ilustrowany”.

Odzyskanie niepodległości w 1918 roku spowodowało, że zostały stworzone lepsze warunki do rozwoju prasy. Twórcy gazet i czasopism mogli się więc posługiwać o wiele swobodniejszym językiem niż w czasach rozbiorów. Warto zaznaczyć, że zawód dziennikarski był już przed rokiem 1918 „ściśle związany z działalnością literacką. Pracą dziennikarską zajmowali się literaci, którzy zyskali rozgłos i uznanie krytyki oraz czytelników” [Kmieciak 1981, 36].

Należy podkreślić, iż wśród dziennikarzy funkcjonowali korespondenci wojenni, którzy opisywali wydarzenia bezpośrednio z frontu. Trzeba też pamiętać, że w latach 1919–1921, czyli w początkach badanego okresu, trwała wojna polsko-bolszewicka, w której dochodziło do bliskich kontaktów między żołnierzami polskimi i rosyjskimi. Redaktorzy, będąc świadkami wielu bitew, relacjonując ich przebieg, nie uniknęli w swoich artykułach słownictwa zapożyczonego. Nazywając rosyjskie realia związane z wojną, często nie znając ekwiwalentu polskiego, posługiwali się leksyką wojskową pochodzenia rosyjskiego, co znalazło odzwierciedlenie w prasie warszawskiej.

Materiał leksykalny wynotowano z „Tygodnika Ilustrowanego”, wydawanego w XX-leciu międzywojennym. Czasopismo założył w 1859 roku Józef Unger, słynny właściciel drukarni warszawskiej. W pierwszych latach swojego istnienia tygodnik miał charakter magazynu archeologiczno-historycznego. Już w okresie 1908–1918 – jak zauważa Zenon Kmieciak – „utrwalił swą wysoką pozycję w dziennikarstwie warszawskim. Pismo to było najpoważniejszym periodykiem społeczno-kulturalnym,

i to o zasięgu ogólnopolskim” [Kmieciak 1981, 404]. W badanym okresie (1918–1939) „Tygodnik Ilustrowany” nadal „dysponował wielkim i ważnym dorobkiem publicystycznym i literackim (...), pozostawał w rękach wytrawnych redaktorów” [Paczkowski 1980, 277].

W wyekscerpowanym słownictwie, zapożyczonym z języka rosyjskiego, można wyodrębnić pewne kręgi tematyczne. Utworzyła je leksyka z zakresu różnych dziedzin, m.in. prawa i administracji, polityki, wojskowości, gospodarki, religii, oświaty, kultury i sztuki, mody, żeglarstwa, sportu oraz sztuki kulinarnej.

W tym miejscu warto zwrócić szczególną uwagę na słownictwo związane z wojskiem. O leksyce wojskowej sprzed okresu zaborów wspominali już badacze, tacy jak: Iwo Szlesieński [1985], Anna Bochnak [1975], Stanisław Marciniak [1987]. Jak zauważa Renata Bizior-Ociepa „(...) terminologia wojskowa ukształtowała się przez okres wojen XVII wieku (...)” [Bizior-Ociepa 1999–2000–2001, 999]. Była nasycona dużą ilością zapożyczeń „głównie niemieckich – pisze Zenon Klemensiewicz – później także francuskich. Tylko jazda miała słownictwo rodzime (...). Wysiłki spolszczenia słownictwa wojskowego przypadają już na początek doby nowopolskiej” [Klemensiewicz 1999, 323].

Eksploracji poddano wszystkie roczniki badanej gazety w XX-leciu międzywojennym. Podjęto próbę zinterpretowania znaczeniowego zgromadzonych rusycyzmów słownikowych z zakresu wojskowości na tle ich zapisów w słownikach definicyjnych języka polskiego [SL¹, SWil, SW, SIJP, SJPD, PSWP], w słownikach etymologicznych [SEJPSł, ESJPBa], wyrazów obcych [MASWO, SWO, SWOizO] oraz w innych źródłach.

Zgodnie z zasadą, że: „przez pożyczki rosyjskie w języku polskim rozumiemy zarówno wyrazy genetycznie rosyjskie, jak i inne wyrazy pochodzące z języków trzecich zapożyczone do języka polskiego za pośrednictwem rosyjskim” [SarT 1991, 61], jako zapożyczenie potraktowano nie tylko leksemy rdzennie rosyjskie, lecz także wyrazy (związki wyrazowe) różnojęzyczne, które trafiły do polszczyzny w wyniku oddziaływań języka rosyjskiego².

W artykule przyjęto następującą typologię: za zapożyczenia formalnosemantyczne uznaje się wyrazy, w których z języka obcego zapożyczono zarówno formę, jak i znaczenie; jako kalki semantyczne traktuje się te jednostki, których wtórne znaczenie zostało przejęte ze znaczenia ich obcojęzycznego odpowiednika; do kalk słowotwórczych zalicza się leksemy powstałe w wyniku kopiowania struktury obcego

¹ Wykaz skrótów bibliograficznych zamieszczono na końcu artykułu.

² Por. również spostrzeżenie B. Walczaka: „(...) dany wyraz obcy, niezależnie od swego pierwotnego źródła, jest zapożyczeniem z tego języka, z którego bezpośrednio przejął go język zapożyczający” [Walczak 1982, 176].

wyrazu. Wymiennie stosuje się tu określenia: zapożyczenie formalnosemantyczne i zapożyczenie właściwe.

Wśród omawianej rosyjskiej leksyki wojskowej na uwagę zasługują wyraźnie nakreślone podgrupy semantyczne, takie jak: nazwy broni, umocnień wojskowych, oddziałów i pododdziałów, nazwy stopni, specjalności wojskowych, określenia żołnierzy i słownictwo do nich się odnoszące oraz nazwy wojsk.

Wynotowane wyrazy zaprezentowano w odniesieniu do poszczególnych grup.

1. Nazwy broni:

jednoróg 'działko polowe o komorze stożkowej do rzucania granatów; haubica, granatnik': *Bateria nasza składała się odtąd z dwóch jednorogów, trzech sześciofuntowych i jednego dwunastofuntowego działła* – 21/5/76³; wcześniejsze pośw. pochodzi z pol. pod zaborem ros. [KarR 282]; zapis w SL, SWil, SW (*jednoróg* albo *jednoróżnik*); w SJPD (daw.) z uwagą: „od nazwy herbu (z wyobrażeniem jednorożca) Szuwałowa, który wprowadził ten typ działła w artylerii rosyjskiej w II poł. XVIII w.”; kalka słowotw. ros. *единорог* [SRJaO]; **kindżał** 'długi nóż obosieczny pochodzenia wschodniego; rodzaj sztyletu': *Świecą się w nocy białe jego turbany, połyskują berondele (...) i błyszczące kindżały (...)* – 21/3/45 i 18/34/367; z pol. pod zaborem ros. w KarR 16; rejestruje SWil; SW wskazuje na pośrednictwo ros. (z pers.); w SJPD i SWOiZO ros. z arab.; w SWO ros. z tur. (może od arab.); zdaniem F. Sławskiego [SEJPSł] jest to zapewne pożyczka z ros., błr.; jako rusyc. w pol. etn. notuje BieLat 121; zapoż. właściwe ros. *кинжал* [SRJaO]; **kortik** 'oficerska krótka broń kłująca; kordzik, sztylecik': (...) *splondrowano wszystkie pokoje, skradziono szable, „kortiki” (krótkie marynarskie puginaliki), wina (...)* – 18/34/366; zapoż. formalnosem. ros. *копмук* [SRJaO, WSRP]; **kulomiot** 'karabin maszynowy, działko szybkostrzelne': *Na tłumnie wychodzących z murów więzienia czekają kulomioty, które kładą ich pokotem* – 23/43/695 i 53 przykłady; z pol. pod zaborem ros. podaje KarR 295; są też zapisy z Kresów płn.-wsch. w Czar 16 (z ostrzeżeniem); w dwudz. międzyw. pośw. JoMęd 168 (z Wileńszczyzny); notuje SJPD (rzad.), wskazując na ros. pochodzenie; w jęz. pol. doby obecnej rejestruje BieLat 228, WitR 75, KarRZ 287; kalka słowotw. ros. *нылемѣт* [SRJaO]; **nagan** 'rodzaj rewolweru bębnekowego, zazwyczaj 7-strzałowego produkowanego w Belgii (koniec XIX w.), w Rosji (od 1893 r.) i w Polsce (przed drugą wojną światową)': *Leżąc na ulicy, strzelał jeszcze do ostatniego naboju ze swego „nagana” (...)* – 20/31/605 i 35/32/623; notuje SJPD w znac. 'rewolwer bębnekowy, najczęściej siedmiostrzałowy (używany w armii rosyjskiej do 1945 r.)'; w SWOiZO od nazwy fabrykanta belgijskiego *Naguan*, ze wskazaniem na źródło ros.; w pol. etn. rejestruje BieLat 129; zapoż. formalnosem. ros. *наган* [SRJaO].

³ Cyfry oznaczają kolejno: rok wydania „Tygodnika Ilustrowanego”, numer, stronę.

2. Nazwy umocnień wojskowych:

blindaż ‘schron podziemny’: (...) *widuje się tam dotąd jeszcze ziemianina, od lat mieszkającego w blindażu wojennym* (...) – 23/34/547 (2 razy) i 19/38/623; znane Polakom w międzyw. ZSRR; w SJPD (z franc.) tylko w znac. 1. ‘stalowe opancerzenie samochodu chroniące przed pociskami’, 2. ‘osłona schronu strzeleckiego’; w pozostałych słownikach także brak powyższego znaczenia; z powoj. pol. wil. rejestruje MędJP-III 74; kalka sem. ros. *блиндаж*⁴ [SSRLJa⁵]; **transzeja** ‘ciągły rów stwarzający dogodnie warunki do prowadzenia ognia, ułatwiający skryte manewry wzdłuż frontu’: *Widziałem kanał Sueski, którego brzegi (...) poryte są transzejami i zaplecione drutem kolczastym* – 19/28/442; w pol. okresie zaborów w KarR 170; z Kresów pñ. -wsch. podaje KurzW 468 (wśród rusyc.); w nowszym jęz. pol. rejestrują: BielLat 147–148 (z franc. za pośrednictwem ros.), SarT 65 (z jęz. franc.), KarRZ 283; zapoż. właściwe ros. *траншея* [SRJaO].

3. Nazwy oddziałów i pododdziałów wojskowych:

eszelon ‘każdy z oddziałów różnej wielkości, na który dzieli się pułk podczas marszu; oddział wojska’⁶: *Na rozwieziony przez gońców rozkaz ława łamie swój szyk, każdy szwadron rozwija się do szarży „eszelonami”* (...) – 21/5/76 i 19/25/392; z pol. okresu zaborów podaje KarR 120; zapis dopiero w SW w znac. ‘jeden z oddziałów różnej wielkości, na które dzieli się pułki podczas podróży’ (z franc.); w SJPD i PSWP z kwalif. daw., z franc. (*echelon* dosł. ‘szczebel’); z pol. ogólnej (wśród rusyc.) w OstaszW 277 (z okresu drugiej wojny św.)⁷, zapoż. formalnosem. ros. *эшелон*⁸ [SRJaO]; **komendantskaja czast’** ‘pododdział podporządkowany bezpośrednio komendantowi garnizonu, np. pluton, batalion, kompania, pułk’: *W skład jego wchodzi tzw. „komendantskaja czast”, dokonywująca właśnie rewizyj, aresztowań* (...) – 31/5/96; zapoż. formalnosem. ros. *комендантская часть*⁹ [WSRP – tylko *часть* ‘jednostka

⁴ W jęz. ros. z franc.

⁵ SSRLJa podaje w znac. ‘Оборонительное сооружение в виде землянки с покрытием из круглого леса, жердей и т. п. для защиты военнослужащих от артиллерийского, монометного и т. п. огня противника’.

⁶ Por. także w znac. ‘skład pociągu z ludźmi lub ładunkiem, transportowany pod eskortą; pociąg z wojskiem’: *Długi eszelon stanął 18-go grudnia (...) na linii kolejowej (...) witany przez załogę bohaterkiego pociągu pancernego „Śmiały”* – 19/16/243; w jęz. pol. pod zaborem ros. rejestruje KarR 120, KarR 157; w PSWP (z franc.) w znac. ‘jednostka przewozowa transportu wojskowego, np. kolumna samochodów, grupa samolotów lub okrętów, pociąg z wojskowym ładunkiem albo żołnierzami’; w MASWO, SWO, SWOIZO i SJPD podobnie (ze wskazaniem na franc. genezę); ros. *эшелон* [SRJaO].

⁷ W znac. ‘składy pociągów pod eskortą, wywożących przesiedlanych, więzionych i zesłańców w głąb ZSSR’ [OstaszW 277].

⁸ W jęz. ros. z franc. [ESRJa].

⁹ *Комендантская часть* – есть подразделение подчиняющееся непосредственно коменданту гарнизона. Может быть это взвод, рота, батальон или полк. И исполняющие службу согласно уставов внутренней и караульной службы, <https://otvet.mail.ru/question/42387492> [dostęp 17.06.2017].

(wojskowa), oddział’]; **sotnia** ‘oddział złożony ze stu ludzi’: *Zajechali przed dwór. Padła komenda. Ustawili się sotniami, wyrównali* – 19/31/494 (2 razy); zapis w SIJP ‘setka, secina’ (z ukr.); w SJPD (z ros.); w ESWO: (od *sto*, dp. lm. w złożeniach *sot, sto*) ‘oddział złożony ze stu żołnierzy’ ze wskazaniem na ros. genezę; w SWOWN ‘konny pododdział Kozaków odpowiadający szwadronowi, liczący około stu ludzi’ (z ros.); wśród ros. pożyczek sprzed XIX w., które funkcjonują do dziś w polskim zasobie leksykalnym notuje ButtZB 504, BieLat 142, w nowszej pol. rejestruje KarRZ 281; zapoż. właściwe ros. *сотня* [SRJaO].

4. Nazwy stopni, specjalności wojskowych i słownictwo odnoszące się do nich:

generalissimus ‘najwyższy tytuł wojskowy nadawany za szczególne zasługi wojenne, a także osoba nosząca ten tytuł’: (...) *całą sprężyną gotującej się ofensywy był generalissimus Brusilow, jeden z najzdolniejszych generałów dawnej armii rosyjskiej* – 20/27/533 i 8 przykładów; w SW (*gieneralisymus*) i SJPD z łac.; wyraz funkcjonuje w jęz. ros. od czasów Piotra I (jako pożyczka z niem.) [ESRJa]; zapoż. właściwe ros. *генералиссимус* [SRJaO]; **generał-major** ‘generał brygady’: *Awan-sowany na gen.-majora sztabu jeneralnego udaje się na kresy imperyum rosyjskiego* (...) – 18/11/129 i 18/1/9; w powoj. pol. wil. rejestruje MędJP-III 200; zapoż. formalnosem. ros. *генерал-майор* [SRJaO]; **głównowierch** ‘dowódca (wódz) naczelny’: *Przedefilowali też przed mieszkańcami (...) sam Kiereński, Kornilow (...) a wreszcie (...) „głównowierch” Krylenko* (...) – 18/31–32/340 i 18/6/69; kalka słowotw.; por. ros. skrótowiec *главверх = верховный главнокомандующий* [TSJaS]; **główno-kamandujuszczyj** ‘sprawujący naczelne dowództwo’: *Na wiosnę r. 1918-go dwa nazwiska polskie terroryzowały „główno-kamandujuszczych”* (...): *Dowbor i Iwaszkiewicz* – 19/11/163; zapoż. formalnosem. ros. *главнокомадующий* [SRJaO]; **głównodowodzący** 1. rzecz. ‘wódz naczelny’: *Przedefilowali (...) przed mieszkańcami skromnego miasta wszyscy głównodowodzący, istny kalejdoskop*: (...) *Kiereński, Kornilow* (...) – 18/31–32/340 i 21/3/45, 35/35/693, zapis dopiero w SW, w SJPD bez kwalif.; w nowszym jęz. pol. powyższe znac. notuje BieLat 219; 2. *przym.* ‘sprawujący naczelne dowództwo’: (...) *jest depesza generała Ironside, głównodowodzącego wojskami sprzymierzonych w północnej Rosji* (...) – 29/52/1012 i 3 przykłady; obydwu użycia w pol. pod zaborem ros. rejestruje KarR 286–287; z Kresów płn.-wsch. notuje Czar 12 (wśród rusyc.); znane SW, w SJPD – przest.; w SPP z uwagą: „lepiej wódz naczelny”; jako rusyc. we współcz. pol. notuje WitR 75¹⁰; kalka słowotw. ros. *главнокомандующий* [SRJaO]; **junkier** ‘podoficer pochodzenia szlacheckiego’: *Pałac Zimowy podczas rewolucji. Sala biała. Junkrowie pilnują pałacu* (...) – 21/28/441 i 18/34/367; z pol. pod zaborem ros. w KarR 124–125; słowniki definicyjne (SWil bez kwalif., SW – daw., SIJP – daw.) wskazują na niem. genezę; międzyw. MASWO nie podaje etymologii; w PSWP (hist₁₀) w XVIII i pierwszej poł. XIX wieku w armii ros.: podoficer pochodzenia

szlacheckiego albo uczeń szkoły oficerskiej’ (z niem. *Junker*); w SWOiZO ‘ts’; zapoż. właściwe ros. *юнкер*¹¹ [WSRP]; **junkierski** ‘przym. od junkier’¹²: (...) *wstąpił do wojska, przeszedł szkołę junkierską przez 3 lata, aż został „praporszczykiem”* – 20/35/687 i 2 przykłady; z pol. pod zaborem ros. podaje KarR 125; zapis w SW, SJPD i PSWP z kwalif. hist.; zapoż. właściwe ros. *юнкерский* [SRJaO]; **kulomiotnik** ‘strzelec z karabinu maszynowego, działka szybkostrzelnego; kaemista, cekaemista’: (...) *bez granic ofiarny był typ przydzielonego do 5-ego pułku ułanów ochotniczego dywizjonu lwowskich kulomiotników* (...) – 21/5/75; kalka słowotw. ros. *пулемётчик* [SRJaO]; **kulomiotowy** ‘przym. od kulomiot’: (...) *30-tu żołnierzy polskich* (...) *napotkawszy liczniejszy oddział bolszewików z automobilem kulomiotowym, wzięło ich do niewoli, uzbroiło się w odebraną broń* (...) – 19/38/622 i 18/39/424; w pol. okresu zaborów notuje KarR 292; SJPD rejestruje w znac. ‘przym. od kulomiot’ z kwalif. rzad.; w PSWP ‘poch. od kulomiot; taki, który dotyczy kulomiotu, związany jest z ciężkim karabinem maszynowym’ (pot., wych. z użycia); kalka słowotw. ros. *пулемётный* [SRJaO – w haśle *пулемёт*]; **praporszczyk** ‘chorąży’: *Na wiosnę r. 1918-go dwa nazwiska polskie terroryzowały (...) praporszczyków bolszewickich: Dowbor i Iwazkiewicz* – 19/11/163 i 5 przykładów; w pol. pod zaborem ros. pośw. KarR 137¹³; z Kresów płn.-wsch. jako rusyc.¹⁴ notuje SawP 86; w poradniku jęz. wśród rusyc. w Czar 8; zapis tylko w SW ze wskazaniem na źródło ros.; w jęz. pol. doby obecnej rejestruje BieLat 195 w znac. ‘podchorąży’; zapoż. formalnosem. ros. *прапорщик*¹⁵ [SRJaO]; **wzvodnyj** ‘plutonowy’: *Kto znał armię* (...) *ten zrozumie i oceni piekło, przez jakie naiwny chłopak przeszedł w ręku tych wszystkich* (...) *„wzvodnych”* – 22/19/294; zapoż. formalnosem. ros. *взводный* [WSRP].

5. Określenia żołnierzy i słownictwo do nich się odnoszące:

białogwardzista ‘w okresie rewolucji październikowej w Rosji człowiek walczący w szeregach kontrrewolucyjnej Białej Gwardii’: *Przestały już imponować plakaty, przedstawiające okrucieństwa białogwardzistów* (...) – 22/14/218 i 5 przykładów; w SJPD z kwalif. hist.; w jęz. pol. doby obecnej pośw. BieLat 217; kalka słowotw. ros. *белогвардеец* [SRJaO]; **białye orły** ‘białogwardziści; żołnierze walczący w szeregach Białej Gwardii w okresie wojny domowej w Rosji (1918–1920)’: (...) *wystarczyła na którymkolwiek innym odcinku frontu pogłoska: „białye orły наступajut!”*, *aby wywołać popłoch w szeregach czerwonej gwardyi* – 19/38/623 i 19/47–49/778 (2 razy); kalka słowotw. ros. *белые орлы* [SRJaO]; **boriec** ‘bojownik’: (...) *na polskim zagonie, znalazł*

¹¹ H. Karaś wiąże ten wyraz z wpływem jęz. ros., zaliczając go do rusyc. funkcjonujących już w dobie zaborów [KarR].

¹² *Junkier*: 1. ‘podoficer pochodzenia szlacheckiego’; 2. ‘uczeń szkoły oficerskiej’.

¹³ H. Karaś zauważa, że wskazane „poświadczenia dowodzą szerszego użycia wyrazu” [KarR 137].

¹⁴ Z. Sawaniewska-Mochowa uznaje go za regionalizm północnokresowy [SawP 86].

¹⁵ W jęz. ros. jest to kalka niem. *Fahnrich* [ESRJa].

schron (...) *biedny, spodlony tyrania „boriec” za bolszewicką „swobodę”* – 20/35/676; z pamiętników powstańców przytacza PihR 184 (w znac. ‘zapaśnik’); zapoż. formalnosem. ros. *бопеу* [WSRP]; **czerwonoarmiejec** ‘żołnierz Armii Czerwonej’: (...) *pan Heubart powiadamia (...)* *czerwonoarmiejców, marynarzy (...)* *o tem, że prezydent Wilson jest zwyczajnym łapownikiem!* – 20/10/182; w nowszej pol. etn. notuje BieLat 226; z powoj. prasy wil. podaje MędJP-III 128 (w znac. ‘czerwonoarmista’); kalka słowotw. ros. *красноармееу* [SRJaO]; **czerwony** ‘żołnierz Armii Czerwonej’: (...) *czerwoni ustawili artylerię (...), mając dobry punkt obserwacyjny na cerkwi* – 20/31/605 i 4 poświadczenia; zapis w SW ‘skrajny, krańcowy, liberalny, radykalny, rewolucyjny’; rejestruje SJPD w użyciu rzeczownikowym ‘człowiek o poglądach, zapatrywaniach postępowych; lewicowiec, socjalista, komunista’ bez kwalif.; kalka sem. ros. *красный* [SRJaO¹⁶]; **czerwony oficer** ‘oficer o przekonaniach komunistycznych’: *Tu czerwoni oficerowie zdejmują swe odznaki (...)* *tu komunizm składa broń* – 32/2/28 i 22/14/218; analogiczne wyrażenia w międzyw. ZSRR, por. *czerwony dowódca, czerwony komendant*; kalka słowotw. ros. *красный офицер* [TSJaS]; **czerwony podoficer** ‘podoficer mający komunistyczne przekonania’: *Dowodzi nimi starszy towarzysz „czerwony podoficer”* – 22/14/218; kalka słowotw. ros. *красный офицер* [TSJaS]; **frontowik** ‘żołnierz będący na froncie, żołnierz oddziałów frontowych; frontowiec’: (...) *obawa (...)* *wstrzymuje także rozpędy „frontowików”, zwłaszcza, że obawiają się represji ze strony władz (...)* *za dezercję z frontu (...)* – 19/1/9; z pol. gwary żołnierskiej lat 1939–1945 podaje KanPG 317; w powoj. pol. etn. rejestruje BieLat 117 (pot. ‘frontowiec’); zapoż. formalnosem. ros. *фронтовик* [WSRP]; **gwardiejec** ‘gwardzista’: (...) *drapieżna łapa (...)* *nie oszczędziła (...)* *wnętrz zamkowych, rabując bogate zbiory, (...)* *wprowadzając do (...)* *Sali Sejmowej szeregi gwardiejców* – 23/49/782; pośw. z Kresów płn.-wsch. w KurzW 468, SawP 66; słowniki definicyjne jęz. pol. nie rejestrują; zapoż. formalnosem. ros. *гвардееу* [WSRP]; **jegier** ‘żołnierz specjalnej formacji strzelców wyborowych (w wojsku austriackim, pruskim i ros. w XVIII–XIX w.)’: *Pokazała się na lewym skrzydle naszym kolumna druga moskiewska złożona z Jegrow z armatami y kawaleryi (...)* – 19/45–46/727 i 18/34/367 (2 razy); z pol. okresu zaborów przym. *jegierski* podaje KarR 123–124; w SW z uwagą: wyraz przejęty za pośrednictwem ros. z niem.; w SJPD z kwalif. hist. (z niem.); zapoż. formalnosem. ros. *езерь* [SRJaO]; **krasnoarmiejec** ‘żołnierz Armii Czerwonej; czerwonoarmista’: *Nareszcie... pękł opór nieprzyjaciela, zachwiała się linia, krasnoarmiejcy rozpoczęli odwrót* – 20/27/534 (2 razy) i 10 poświadczeń; równoległe przykłady z Kresów płn.-wsch. w JoMęd 169 (z międzyw. pol. wil.); w jęz. pol. doby

¹⁶ Według S.I. Ożegowa „Относящийся к революционной деятельности, к советскому социалистическому строю, к Красной Армии. Красные войска. Красные (сущ.) вступили в город” [SRJaO].

obecnej rejestruje BieLat 125; zapoż. formalnosem. ros. *красноармеец* [SRJaO]¹⁷; **krasnoarmiejka** ‘czerwonoarmistka’: *Zapewniano ich, że Warszawa (...) przystroi ich niesmacznie i bez gustu odziane „komisarki” i „krasnoarmiejki”* – 20/37/711; w nowszym jęz. pol. notuje BieLat 179; zapoż. właściwe ros. *красноармейка* [SRJaO]; **nowobraniec** ‘poborowy, rekrut’: *Każdy nowobraniec może odbyć część służby w szeregach wojska (...)* – 26/51/889 (2 razy); wcześniejszy przykład pochodzi z pol. pod zaborem ros. [KarR 131], późniejszy – z jęz. pol. doby obecnej [BieLat 130]; zapoż. formalnosem. ros. *новобранец* [SSRLJa]; **opółczeniec** ‘żołnierz powołany do służby wojskowej w powszechnej mobilizacji’: *Powołane do obrony Sewastopola wojska regularne zastąpiły bezładne kupy opółczeńców (...)* – 23/5/70; znane w pol. okresu zaborów (SGW, KarR 213 notuje tylko formę *opółczenie*); w jęz. pol. doby obecnej rejestruje BieLat 132; zapożyczenie właściwe ros. *ополченец* [SRJaO]; **pawłowiec** ‘żołnierz pułku Pawłowskiego’: *Po Pawłowcach zrewoltowali się Wołyniacy (...)* – 18/20/236; jako rusyc. w pol. okresie zaborów notuje KarR 105; zapoż. formalnosem. ros. *павловцы* [SLI]¹⁸; **preobrażeniec** ‘żołnierz pułku preobrażeńckiego’: (...) *zrewoltowali się (...) Preobrażeńcy, za Preobrażeńcami pułk Litewski (...)* – 18/20/236; w pol. okresie zaborów notuje KarR 107 (jako zapoż. formalnosem. okazjonalne); zapoż. właściwe ros. *преображенец* [ROS]¹⁹; **sołdacki** ‘przym. od sołdat; żołnierski’: (...) *kryształowy wazon zdeptany sołdackim butem (...)* – 35/35/681 i 2 przykłady; w powoj. pol. rejestruje BieLat 142; zapoż. formalnosem. ros. *солдатский* [SRJaO]; **sołdat** ‘żołnierz’: (...) *ciemne sylwetki sołdatów bolszewickich snuły się wśród chat (...)* – 19/27/429 (2 razy) i 8 przykładów; są zapisy z pol. pod zaborem ros. [KarR 141, SGW]; z pamiętników zesłańców przytacza PihKZ 141; wcześniejsze pośw. z Kresów płn.-wsch. w KurzW 430–431, równoległe w JoMęd 168; SWil notuje jako prow., SW – gw., SJPD – przest. (w znac. ‘żołnierz rosyjski’) i wskazuje na ros. genezę; wśród rusyc. w tzw. Wiechu i jęz. potocznym rejestruje MilejK 257; z nowszej pol. etn. podają: BieLat 142, ButtN 15²⁰, KarRZ 281 i 284; zapoż. właściwe ros. *солдат* [SRJaO].

6. Nazwy wojsk:

armia czerwona ‘od roku 1918 do 1946 oficjalna nazwa armii radzieckiej – łączących sił zbrojnych Związku Radzieckiego’: (...) *armia czerwona poczęła posuwać się w kierunku północno-zachodnim (...)* – 20/30/595 i 4 przykłady; z pol. ogólnej (wśród rusyc.) w OstaszW 273 (z okresu drugiej wojny św.); kalka fraz. ros. *Красная*

¹⁷ U S.I. Ożegowa w znac. ‘Боец Красной Армии’ [SRJaO].

¹⁸ *Павловцы* ‘солдаты Павловского (в честь Павла I) пехотного полка’.

¹⁹ Z informacją: „к Преображенский полк”.

²⁰ D. Buttler wyraz ten zalicza do grupy polskich emocjonalizmów, „które na gruncie języka rosyjskiego mają charakter całkowicie neutralny” [ButtN 15].

Армия [WSRP]; zob. *czerwona armia*; **Biała Gwardya** ‘ogólna nazwa wojsk w czasie wojny domowej w Rosji (1918–1920)’²¹: (...) *nie zdradzali sprzymierzeńców, czego nie można było powiedzieć o współdziałającej z koalicją „białej gwardyi” rosyjskiej – 19/47–49/777*; w pol. doby zaborów jako „pożyczkę typową dla nowego okresu”, która pojawiła się po rewolucji w Rosji w 1917 r. podaje KarR 92 (*Biała Gwardia*); kalka fraz. ros. (sowiezym): *Белая гвардия* [SRJaO²² – w hasle *гвардия*]; **czerwona armia** ‘od roku 1918 do 1946 oficjalna nazwa armii radzieckiej – lądowych sił zbrojnych Związku Radzieckiego’: *Atak czerwonej armii szedł trzema strugami: pierwszą (...) było parcie na Warszawę (...) – 20/39/738 i 12 przykładów*; zapis tylko w SJPD; kalka fraz. ros. *Красная Армия* [WSRP – w hasle *красный*]; **Krasnaja Armia** ‘nazwa armii rosyjskiej w latach 1918–1946; Armia Czerwona’²³: (...) *zapasy nadesłane zostaną (...) oddane głodnym, a nie będą zużytkowane dla celów agitacji i dla „Krasnej Armji” – 22/23/359*; kalka fraz. ros.: *Красная Армия* [SRJaO].

7. Inne:

branyj ‘bojowy’: *„Branyj Gienierał” jak zwą Dowbora-Muśnickiego (...) co walczył bohatercko pod Szypką, zajmował w imieniu Rosyi cesarski pałac w Pekinie (...) – 18/6/69*; zapoż. formalnosem. ros. *бранный* [WSRP]; **jaszczyk** ‘wóz z okutą skrzynią służący do przewożenia amunicji artyleryjskiej; wóz artyleryjski’: *Czterech tylko kanonierów było nas do posługi działa, a piąty podoficer zajęty był wydawaniem ładunków z przodkary i jaszczyka – 21/3/44*; w jęz. prasy pol. połowy XIX w. rejestruje BiałS 57 (z ros.); jest też zapis z pol. okresu zaborów [KarR 123]; w SL tylko w znaczeniu ‘puszka, czyli naczynko, w którym się masło na stół daje (z ros. *ящик* ‘skrzynia, szuflada’); podobnie w SWil; SW podaje już w znac. ‘skrzynka do przewożenia amunicji’; notują także SJPD i PSWP²⁴ (ze wskazaniem na ros. genezę); według F. Sławskiego *jaszczyk* ‘naczynie na masło’ jest wyrazem rodzimym, w znac. ‘wóz artyleryjski’ (XIX w.) – rusyc. [SEJPSł]; w nowszym jęz. pol. pośw. BieLat 119 i KarRZ 283; zapoż. właściwe ros. *ящик – зарядный ящик* ‘повозка для снарядов’ [SRJaO – przest.]²⁵; **szynel** ‘płaszcz wojskowy, studencki specjalnego kroju, z patkami z tyłu’: *Mieliśmy czarne spodnie (...) popielate szynel na wzór oficerskich – 26/51/889*

²¹ Definicja za słownikiem jęz. ros. [SRJaO].

²² Według S.I. Ożegowa *Белая гвардия* to „общее название войск в гражданскую войну 1918-20 гг.” [SRJaO].

²³ Definicję podaję za słownikiem jęz. ros. [SRJaO].

²⁴ Tu z uwagą: „W Polsce *jaszczyki* używane były w Królestwie Polskim oraz w okresie międzyw.” [PSWP].

²⁵ Por. też *jaszcz* ‘ts.’: *Pociski niesiemy kładką. Pierwszy jaszcz pusty, zaprzężony szóstką koni, wjeżdża w bystre wody. (...) woda uderza o pustą skrzynkę – 21/9/139*; z pol. pod zaborem ros. podaje KarR 243, z Kresów pñ.-wsch. notują: Czar 13, SawP 159; w znac. *wojskowym* dopiero w powoj. SJPD; w PSWP ‘ts.’ z dodatkową informacją: ‘wóz (...) używany do transportu amunicji w Królestwie Polskim oraz w okresie międzyw.’ (ze wskazaniem na źródło ros.); pierwsze użycie przypada na XIX-1 przez A. Mickiewicza, „w tym znac. wojskowym podobno z ros.” [ESJPBa]; kalka sem. ros. *ящик* [SRJaO].

i 7 przykładów; w pol. pod zaborem ros. rejestruje KarR 169–170, w nowszym jęz. pol. – BieLat 146, KarRZ 281; SWil, SW, SJPD wskazują na ros. genezę (od poł. XIX w. jako ‘męski płaszcz dopasowany do figury, ozdobiony patkami i metalowymi guzikami, noszony przez rosyjskich wojskowych, a także przez niektórych urzędników państwowych i uczniów carskiej Rosji w XIX i na początku XX w.’); zapoż. właściwe ros. *шинель* [SRJaO]; **wojenny** ‘związany z wojskiem, wojskowy’: *W roku 1927 wstępuje do Wyższej Szkoły Wojennej (...)* – 39/11/213 i 25 przykładów; wcześniejsze pośw. z pol. pod zaborem ros. w KarR 240²⁶; są także zapisy z Kresów pñ.-wsch. w Czar 28 i KurzW 449; rejestruje SL; w SWil i SW bez kwalif., w SJPD – daw.; powyższy rusyc. piętnują autorzy poradników językowych z II poł. XIX i I ćw. XX w. [Łęt 331]; z powoj. prasy wil. podaje MędJP-III 831; kalka sem. ros. *военный* ‘wojenny’ i ‘wojskowy’ [SRJaO].

Wnioski

W niniejszym artykule zaprezentowano zapożyczenia z języka rosyjskiego dotyczące sfery wojskowej. Z „Tygodnika Ilustrowanego” wydawanego w Warszawie w dwudziestoleciu międzywojennym wynotowano 47 wyrazów, poświadczonych łącznie 215 przykładami. Najczęściej rejestrowano 2 leksemy, a mianowicie *kulomiot* (54 razy) i *wojenny* ‘wojskowy’ (26 razy).

W wyekscerpowanym materiale dominują zapożyczenia formalnosemantyczne. Jest ich 28, m.in. *frontowik, gnerał-major, kindżał, nowobraniec, opołzieniec, sotnia*. Na drugim miejscu znalazły się kalki słowotwórcze (11 jednostek) m.in. *białogwardzista, czerwonoarmiejec, gławnowierch, jednoróg, kulomiotnik*. Najskromniej reprezentowane są kalki semantyczne (3 wyrazy: *blindaż, czerwony, wojenny*).

Część przytoczonych tu rosyjskich terminów wojskowych to tzw. cytaty, ujęte przez redaktorów w cudzysłów (m.in. *boriec, eszelon, gławno-kamandujuszczij, gławnowierch, komendantskaja czast’, kortik, nagan, praporszczyk, wzwodnyj*). Użyte są w pełni świadomie dla ubarwienia i uwiarygodnienia tekstu. Podawanie ich w cudzysłowie oznacza dystansowanie się redaktorów od tego słownictwa, a zarazem dowodzi dobrej znajomości języka rosyjskiego, prawdopodobnie nie tylko samych piszących, lecz także czytelników, do których badane teksty prasowe adresowano.

W ekscerpacie zwraca uwagę leksyka przejęta z innych języków do polskiego za pośrednictwem rosyjskim. Trzy jednostki (*jegier, junkier, junkierski*) pochodzą z języka niemieckiego, dwie inne (*eszelon, transzeja*) z francuskiego. Jeden wyraz (*kindżał*) został przejęty z arabskiego lub perskiego.

²⁶ Por. też: Karaś 1992, 129.

Analiza szaty językowej „Tygodnika Ilustrowanego” wykazała, że rosyjskie słownictwo wojskowe, dostrzeżone na łamach badanego czasopisma, najliczniej występowało w polszczyźnie etnicznej okresu zaborów. Do tej grupy należy dwadzieścia wyrazów – tj. 42,5% całego ekserptu (np. *jaszczyk, jednoróg, kindżał, kulomiot, nowobraniec, pawłowiec, preobrażaniec, szynel*). Pięć jednostek (głównodowodzący, *praporszczyk, żołdat, transzeja, wojenny*) funkcjonowało na Kresach północno-wschodnich nieco wcześniej, trzy zaś (*krasnoarmiejec, kulomiot, żołdat*) w XX-leciu międzywojennym, a cztery leksemy zarejestrowano w powojennej polszczyźnie wileńskiej (*blindaż, czerwonoarmiejec, generał-major, wojenny*). Dwa wyrazy (*boriec, żołdat*) znamy z XIX-wiecznych pamiętników zesłańców. Trzeba podkreślić, że w tygodniku znalazło się osiemnaście rusycyzmów dotyczących wojskowości, zanotowanych w nowszym języku polskim (m.in. *kulomiot, nagan, żołdat, transzeja*). Ich obecność jest świadectwem silnego utrwalenia się w polszczyźnie.

Bibliografia

- Bizior-Ociepa Renata. 1999–2000–2001. *O zasobie i funkcjach leksyki wojskowej i religijnej w utworach Jędrzeja Kitowicza*. Prace Naukowe. „Pedagogika” 8–9–10: 999–1013.
- Bochnak Anna. 1975. *Nazwy białej broni w języku polskim i francuskim*. „Język Polski” nr 5: 364–370.
- Karaś Halina. 1992. *Kalki semantyczne z języka rosyjskiego w polszczyźnie II połowy XIX i początków XX w. w świetle ówczesnych źródeł poprawnościowych*. W: *Studia nad słownictwem XIX wieku*. T. I. Red. Kupiszewski W. Warszawa: Dom Wydawniczy ELIPSA: 105–137.
- Klemensiewicz Zenon. 1960. *W poszukiwaniu środków naprawy języka prasy polskiej*. „Nowa Kultura”: 5–6.
- Klemensiewicz Zenon. 1999. *Historia języka polskiego*. Wyd. VII. Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe.
- Kmieciak Zenon. 1981. *Prasa warszawska w latach 1908–1918*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe.
- Marciniak Stanisław. 1987. *Język wojskowy*. Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej.
- Paczkowski Andrzej. 1980. *Prasa polska w latach 1918–1939*. W: *Historia prasy polskiej*. T. III. Red. Łojek J. Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe.
- Szlesiński Iwo. 1985. *Słownictwo wojskowe w wybranych tekstach literackich i historycznych XVII wieku*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Walczak Bogdan. 1982. *Z zagadnień etymologizacji zapożyczeń romańskich w języku polskim*. Język. Teoria. Dydaktyka. Materiały V Konferencji Młodych Językoznawców-Dydaktyków. Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna: 172–194.

Wykaz skrótów bibliograficznych

- BiałS – Białoskórska Mirosława. 1992. *Słownictwo prasy polskiej połowy XIX wieku. Zjawiska progresywne i recesywne*. Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
- BieLat – Bielecka-Latkowska Janina. 1987. *Rosyjskie zapożyczenia leksykalne we współczesnym języku polskim w świetle materiałów słownikowych i prasy powojennej (1945–1987)*. Kielce: Wyższa Szkoła Pedagogiczna.

- ButtN – Buttler Danuta. 1973. *Nowsze zapożyczenia rosyjskie w języku polskim*. „Zeszyty Naukowo-Dydaktyczne Filii UW w Białymstoku, VI. Humanistyka”. T. II. Białystok: 5–36.
- Czar – Czarkowski Ludwik. 1996. *Słowniczek najpospolitszych rusycyzmów*. Wyd. II. Wilno: J. Zawadzki.
- ESJPBa – Bańkowski Andrzej. 2000. *Etymologiczny słownik języka polskiego*. T. 1–2. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- ESRJa – Fasmer Maks. 1986–1987. *Étimologičeskij slovar' russkogo Źyka*. T. 1–4. Moskva [Фасмер Макс. 1986–1987. *Этимологический словарь русского языка*. T. 1–4. Москва].
- JoMęd – Joachimiak-Prażanowska Joanna, Mędelska Jolanta. 2001. *Słownictwo polszczyzny północnokresowej a leksykalne wpływy wschodniosłowiańskie*. W: *Język i kultura na pograniczu polsko-ukraińsko-białoruskim*. Lublin: Instytut Europy Środkowo-Wschodniej: 157–177.
- KanPG – Kania Stanisław. 1996. *Polska gwara żołnierska lat 1939–1945*. W: *Język polski czasu drugiej wojny światowej (1939–1945)*. Red. Bajerowa I. Warszawa: Wydawnictwo Energeia: 311–321.
- KarR – Karaś Halina. 1996. *Rusycyzmy słownikowe w polszczyźnie okresu zaborów*. Warszawa: „Elipsa”.
- KarRZ – Karaś Halina. 2007. *Rosyjskie zapożyczenia formalnosemantyczne w „Uniwersalnym słowniku języka polskiego” pod redakcją Stanisława Dubisza*. „Prace Filologiczne” LIII: 279–289.
- KurzW – Kurzowa Zofia. 1993. *Język polski Wileńszczyzny i kresów północno-wschodnich XVI–XX w*. Warszawa–Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Łęt – Łętowski Aleksander. 1915. *Błędy nasze. Rzecz o czystości języka polskiego na Litwie*. Wilno: Nakładem Księgarni Józefa Zawadzkiego.
- MASWO – Michała Arcta „Słownik wyrazów obcych”. 1939. Warszawa: Wydawnictwo M. Arcta.
- MędJP-III – Mędelska Jolanta. 2004. *Język polskiej prasy wileńskiej (1945–1979)*. T. III: *Lata 1960–1979*. Cz. 2. *Słowotwórstwo, wyrazy*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- MilejK – Milejkowska Halina. 1966. *Kilka uwag o rusycyzmach w tzw. Wiechu i w języku potocznym*. „Poradnik Językowy” nr 6: 256–260.
- OstaszW – Ostaszewska Danuta. 1996. *Wpływy rosyjskie i ukraińskie*. W: *Język polski czasu drugiej wojny światowej (1939–1945)*. Red. Bajerowa I. Warszawa: Wydawnictwo Energeia: 271–281.
- PihKZ – Pihan-Kijasowa A. 2002. *Z dziejów najstarszych wpływów języka rosyjskiego na polszczyznę*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” IX (XXIX). Poznań: 131–145.
- PSWP – *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*. 1994–2005. Red. Zgółkowa H. T. 1–50. Poznań: Wydawnictwo Kurpisz.
- ROS – *Russkij orfografičeskij slovar'*. 1999. Red. Lopatin V.V. Moskva: Rossijskaâ akademiâ nauk. [Русский орфографический словарь. 1999. Ред. Лопатин В.В. Москва: Российская академия наук].
- SarT – Sarnowski Michał. 1991. *Terminy pochodzenia rosyjskiego w języku polskim*. „Slavica Wratislaviensia”. LXII. Wrocław: 231–235.
- SawP – Sawaniewska-Mochowa Zofia. 1990. *Poradnik Jana Karłowicza jako źródło poznania potocznej polszczyzny północnokresowej*. *Słownictwo*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- SEJPSI – Sławski Franciszek. 1952–1982. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków: Towarzystwo Miłośników Języka Polskiego.
- SGW – Wieczorkiewicz Bronisław. 1966. *Słownik gwary warszawskiej XIX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- SIJP – Michała Arcta „Słownik ilustrowany języka polskiego”. 1916. Warszawa: Wydawnictwo M. Arcta.
- SJPD – Słownik języka polskiego. 1958–1968. Red. Doroszewski W. T. 1–10. Warszawa: Polska Akademia Nauk.
- SL – Linde Samuel B. 1807–1814. Słownik języka polskiego. T. 1–6. Lwów: Staraniem i nakładem Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.
- SRJaO – Ożegow Sergej I. 1990. *Slovar' russkogo âzyka. Izdatel'stvo Russkij Âzyk* [Ожегов Сергей И. 1990. *Словарь русского языка*. Москва: Русский Язык].
- SSRLJa – Černyšev V.I. 1948–1965. *Slovar' sovremennoho russkogo literaturnogo âzyka*. T. 1–17. Moskva–Leningrad [Чернышев В.И. 1948–1965. *Словарь современного русского литературного языка*. Т. 1–17. Москва–Ленинград].
- SW – Karłowicz Jan, Kryński Adam Antoni, Niedźwiedzki Władysław. 1900–1927. *Słownik języka polskiego*. T. 1–8. Warszawa: Wydawnictwo Badań Literackich PAN.
- SWil – Zdanowicz Aleksander i in. 1861. *Słownik języka polskiego*. Wilno: Maurycy Orgelbrand.
- SWO – *Słownik wyrazów obcych*. 1959. Red. Rysiewicz Z. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- SWOiZO – Kopaliński Władysław. 2002 *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*. Warszawa: MUZA.
- TSJaS – Mokienko Valerij. M., Nikitina Tat'ana. G. 2005. *Tolkovoj slovar' âzyka Sovpedii*. Moskva: AST-Astrel [Мокиенко Валерий. М., Никитина Татьяна. Г. 2005. *Толковый словарь языка Совпедии*. Москва: АСТ-Астрель].
- WitR – Witkowski Wiesław. 1957. *Rusycyzmy we współczesnym języku polskim*. „Język Rosyjski” nr 2: 73–77.
- WSRP – Mirowicz Anatol, Dulewiczowa Irena, Grek-Pabisowa Iryda, Maryniakowa Irena. 2001. *Wielki słownik rosyjsko-polski*. T. 1–2. Warszawa: Wiedza Powszechna.

Summary

Frontowik, głównowierch, opołczeniec, or russian military terminology in inter-war Warsaw press

Russified words concerning army field have been presented in the given article. They were excerpted from “Tygodnik Ilustrowany”. The author explores all annuals of the questioned newspaper, namely the period 1918–1939. She tried to interpret in a semantic way the collected lexical russicisms in respect of their definitions in definitional dictionaries of Polish language, in etymological dictionaries and in other sources. The following topic groups concerning the army were distinguished taking into consideration the noted lexicon, topic groups differing as far as the meaning is concerned: weapon names, military reinforcement, divisions and subdivisions, rank and military occupational specialty, soldiers designation and armies names. Formal and semantic borrowings dominated in the field. Word-formative calques were found on the second place. Semantic calques represented the smallest group.

Key words: military terminology, Warsaw press, Russian lexis

Kontakt z Autorką:
joanna.j@wp.pl

Joanna Olechno-Wasiluk

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Multimedialny słownik lingworealioznawczy – nowe narzędzie w lingwokulturologii stosowanej

Lingwokulturologia jako dyscyplina naukowa wyodrębniła się ponad 30 lat temu. V.V. Vorob'ev – wokół którego skupia się szkoła lingwokulturologii Rosyjskiego Uniwersytetu Przyjaźni Narodów, podkreśla, że „do dziś ta młoda nauka (...), mimo ogromnego postępu poczynionego w badaniach nad fenomenem triady: język – kultura – człowiek, znajduje się w stadium poszukiwań” [Vorob'ev 2016, 6–7].

Współczesna lingwokulturologia, będąca nauką interdyscyplinarną, stawia sobie za zadanie wykorzystanie teoretycznej wiedzy o języku, kulturze i człowieku oraz przeniesienie jej na grunt praktyczny – w szczególności do metodyki nauczania języków obcych. „Aspekt dydaktyki języka obcego, który zajmuje się problemami interakcji jednostki, kultury i języka w procesie jego funkcjonowania i nauczania (...), nazywamy lingwokulturologią stosowaną” [Василюк 2010, 13–14].

Badaniami w ramach lingwokulturologii stosowanej, oprócz V.V. Vorob'eva, zajmuje się między innymi I.P. Vasil'uk, autor licznych artykułów naukowych oraz obszernej monografii *Прикладная лингвокультурология: методологические принципы отбора учебного материала и организации процесса обучения русскому языку как иностранному*. Badacz przedstawia w niej istotę, cele oraz przedmiot badań lingwokulturologii stosowanej. Najistotniejsze jej założenia, według I.P. Vasil'uka, to:

1. W procesie nauczania języka obcego należy całą uwagę skupić na odkrywaniu wartości kulturowych, stworzonych przez człowieka, na artefaktach.
2. Należy całościowo charakteryzować realia, które są niezbędne w socjalno-kulturowym funkcjonowaniu języka, jego opisie i nauczaniu.
3. Należy skupić się na pełnych i obiektywnych informacjach na temat różnych aspektów kulturowego życia Rosjan [Василюк 2010, 4–5].

Celem lingwokulturologii stosowanej, podkreśla I.P. Vasil'uk, jest takie opisanie jednostek językowych, by metodycy mogli kształcić u uczących się określone nawyki i umiejętności, a w szczególności świadomość językową¹, niezbędną do adekwatnej komunikacji [Василюк 2010, 6].

¹ Świadomość językowa – to wiedza, informacja kojarzona ze znakiem językowym. Pojęcie świadomości językowej zostało sformułowane w trakcie badań nad przyczynami powstawania konfliktów

I.P. Vasilûk określa również przedmiot badań omawianej przez nas dyscypliny. Są to:

- a) wiedza o materialnych i duchowych formach kultury oraz normach, wyrażona przy pomocy jednostek językowych z komponentem narodowo-kulturowym,
- b) technologie językowe, rozumiane jako organizacja efektywnego procesu nauczania języka rosyjskiego jako obcego [Василюк 2010, 7].

Lingwokulturologia stosowana funkcjonuje na styku lingwokulturologii teoretycznej i metodyki nauczania języka jako obcego. Pozwala to wykorzystywać metody oraz technologie obu tych kierunków do efektywnego nauczania języka (w naszym przypadku rosyjskiego) obcokrajowców. Poznanie rzeczywistości kraju języka nauczanego pomocne jest w rozwijaniu u uczących się kompetencji lingwokulturologicznej, będącej syntezą kompetencji lingwistycznej oraz kulturologicznej.

W literaturze przedmiotu termin kompetencja lingwokulturologiczna funkcjonuje jako: „zdolność rozumienia kulturowo-narodowej świadomości rodzimych użytkowników języka, specyfiki narodowego językowego obrazu świata, rozumienia kulturowej semantyki znaków językowych (...)” [Телия 1993, 309]. V.V. Vorob'ev dodaje, że jest to „zbiór wiedzy o kulturze i wartościach kulturowych zawartych w języku (...)” [Воробьев 1997, 56].

Wykładowcy Rosyjskiego Uniwersytetu Przyjaźni Narodów, skupieni wokół V.V. Vorob'eva, uważają, że głównym celem opanowania języka obcego jest maksymalne zbliżenie skojarzeń nowo poznanych słów ze skojarzeniami funkcjonującymi w świadomości rodzimych użytkowników języka. Efektem nauki ma być ukształtowanie jak najbardziej podobnych obrazów świadomości językowej² rodzimych użytkowników języka i uczących się tego języka jako obcego [Синячкин, Брагина i in. 2008, 111].

Kształtowanie świadomości językowej i kompetencji lingwokulturologicznej prowadzi do kształtowania „wtórnej osobowości językowej” [Караулов 1987; Халеева 1995]. We współczesnej lingwodydaktyce koncepcja „wtórnej osobowości językowej” traktowana jest jako baza metodologiczna w nauczaniu języków obcych. Jej celem jest rozwijanie zdolności i gotowości uczących się do uczestniczenia w komunikacji międzykulturowej z przedstawicielami różnych kultur.

Lingwokulturologia stosowana, której centrum stanowi triada: „język – kultura – człowiek”, wpływa na formułowanie u uczących się „wtórnej osobowości językowej”.

komunikacyjnych, kiedy to zauważono istnienie różnic w obrazach świadomości językowej konkretnych znaków językowych przedstawicieli różnych kultur [Синячкин, Брагина i in. 2008, 111].

² Termin „obraz świadomości językowej” stanowi alternatywę dla pojęcia „znaczenie słowa” i jest traktowany jako bliski (jeśli nie równoznaczny) pojęciu „skojarzenie” z danym słowem [Синячкин, Брагина i in. 2008, 111].

Ten postulat jako pierwszy wysuwają uczeni, odpowiadając na pytanie: „po co nam lingwokulturologia skoro mamy lingworealioznawstwo?”. Tradycyjne lingworealioznawstwo, jak słusznie zauważa B.V. Tarev, było jedynie „jedną ze składowych metodyki nauczania języka obcego”, dziś stało się „wiodącą składową w procesie nauczania języka obcego i sposobem realizacji dominującego w dydaktyce języków obcych dialogu kultur” [Тарев 2013, 393].

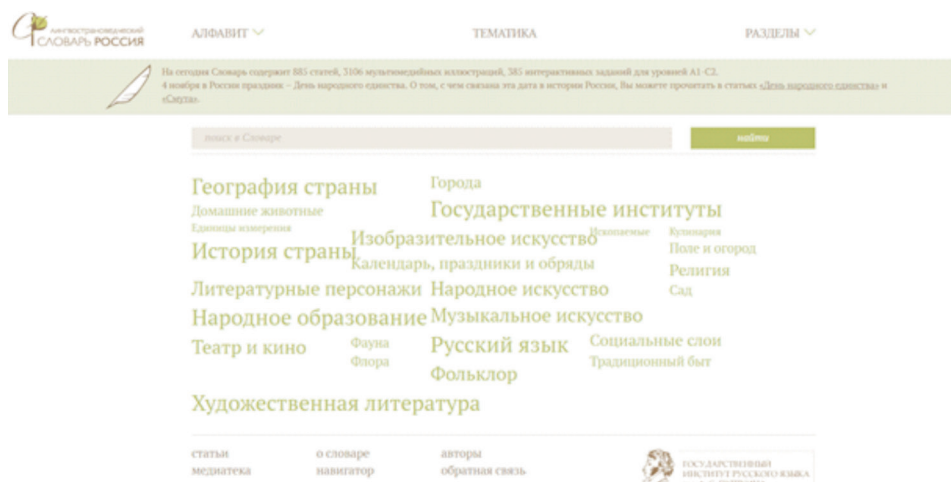
Potrzeba umiejętnego wprowadzenia studenta w świat rodzimych użytkowników języka wymaga od metodyków ciągłego podnoszenia efektywności zajęć i eliminowania przypadkowości nauczania oraz wykorzystywania różnorodnych pomocy naukowych, m.in. słowników lingwokulturologicznych [Olechno-Wasiluk 2016]. Efektem prac w ramach lingwokulturologii stosowanej jest powstawanie takich materiałów. Przykładem jest między innymi *Multimedialny słownik lingworealioznawczy*³ (dalej MSL) stworzony przez teoretyków i praktyków Państwowego Instytutu Języka Rosyjskiego im. A. Puszkina w Moskwie. Projekt powstał na bazie wcześniej wydanych papierowych wersji słowników lingworealioznawczych, m.in. słownika *Rosja. Wielki słownik lingworealioznawczy*. Wersja internetowa uzupełniona została o materiały audiowizualne: fragmenty filmów, piosenek, zabaw oraz zadań interaktywnych.

Celem niniejszego artykułu jest prezentacja *Multimedialnego słownika lingworealioznawczego* i przedstawienie go jako narzędzia pozwalającego realizować podstawowe cele lingwokulturologii.

MSL dostępny jest na stronie internetowej Instytutu Języka Rosyjskiego im. A. Puszkina w Moskwie. Na stronie głównej znajdziemy ogólne informacje o słowniku, sposobie korzystania z niego, rekomendacje dla nauczycieli, informacje o jego twórcach oraz materiałach audiowizualnych. Autorzy kierują swoje dzieło do uczących się języka rosyjskiego jako obcego oraz wykładowców, niebędących rodzimymi użytkownikami tego języka.

Strona internetowa jest przejrzysta i czytelna dla użytkownika. Odbiorca sam może wybrać sposób wyszukiwania hasła: ułożone są one alfabetycznie, tematycznie lub według rozdziałów. W słowniku wyróżnić można 25 kategorii tematycznych, są to m.in.: „Kalendarz, święta, obrzędy”, „Bohaterowie literaccy”, „Tradycyjny sposób życia”, „Wykształcenie”, „Kulinaria”, „Teatr i kino”, „Folklor”, „Język rosyjski”, „Historia kraju”, „Miasta”, „Zwierzęta domowe”, „Religia”, „Literatura piękna” itp. Należy podkreślić, że prace nad słownikiem wciąż trwają i mają zakończyć się w roku 2018. Obecnie projekt liczy 861 artykułów hasłowych, 2884 ilustracje multimedialne oraz 364 zadania interaktywne na poziomach znajomości języka od A1 do C2.

³ MSL dostępny online: <https://ls.pushkininstitute.ru/lsslovar>.



Rys. 1. Strona internetowa MSL
 Źródło: <https://ls.pushkininstitute.ru/lsslovar>

Niewątpliwą wartością słownika jest koncentryczny układ treści, polegający na powtarzaniu materiału w coraz to szerszym zakresie na różnych poziomach zaawansowania. Na poziomie A1–A2 autorzy proponują 68 artykułów hasłowych, zawierających w swym opisie głównie ilustracje. Na poziomie B1–B2 znajdują się 254 artykuły, a na najwyższym C1–C2 jest 538 artykułów.



Rys. 2. Poziom A1–A2 MSL
 Źródło: <https://ls.pushkininstitute.ru/lsslovar>

Głównym kryterium, którym kierowano się przy wyborze haseł i materiałów, jest ich precedensowość. Przez precedensowość twórcy słownika rozumieją „obraz istniejący w świadomości wszystkich Rosjan” (MSL). Słownik zawiera te hasła i materiały, które „wykształcony rodzimy użytkownik języka zna, a nie te, które powinien znać” (MSL). Artykuły zawierają precedensowe teksty werbalne, a także obrazy.

Autorzy projektu podkreślają, że słowo bez tła kulturowego nie może być efektywnym narzędziem komunikacji, dlatego artykułami hasłowymi w słowniku są słowa i wyrażenia z tzw. komponentem narodowo-kulturowym, czyli jednostki językowe, które w swojej semantyce zawierają dodatkowe informacje i skojarzenia, związane z historią i kulturą kraju i są dobrze znane przeciętnemu Rosjaninowi. Twórcy MSL nazywają takie jednostki językowe realiami.

Słownik wyróżnia się unikalnością struktury artykułu hasłowego. W pierwszej jego części hasło jest zwizualizowane przy pomocy precedensowego, dla kultury rosyjskiej – co podkreślają autorzy – obrazu. Istotną rolę w słowniku odgrywa tzw. tekst kreolizowany⁴, łączący werbalny i niewerbalny sposób prezentowania informacji. Ten rodzaj tekstu autorzy wykorzystują przede wszystkim przy przedstawianiu materiału na poziomie A1–A2 oraz przy zadaniach interaktywnych. Jak powszechnie wiadomo, wizualny sposób prezentacji hasła jest najbardziej efektywnym sposobem nauczania na niższym poziomie znajomości języka.



АЛФАВИТ ▾

ТЕМАТИКА

РАЗДЕЛЫ ▾



богатырь

Герой русского былинного эпоса (см. **былина**); воин, отличающийся необычайной силой, мужественный, храбрый и справедливый защитник русской земли от врагов. Слово богатырь заимствовано из тюркских языков, в которых оно имело значение «храбрый воин».

Энциклопедическая справка ↗

Самые знаменитые русские богатыри войны – это **Илья Муромец**, **Добрыня Никитич** и **Алибаба Попович**. Илья Муромец так зовётся потому, что он родился в Муроме. Добрыня Никитич – сын Никиты. Алибаба Попович – сын **попа** (см. **отчество, русские фамилии**). Они заключили договор о лояльности: то есть считали себя братьями, и этот договор у них строго соблюдался. У каждого из них своя история и свой характер. Илья Муромец – главная фигура русского былинного эпоса, он самый старший, могучий и справедливый. Добрыня Никитич хорошо образован, обладает даром дипломата и умеет играть на **гуслях**. Алибаба Попович – самый младший из богатырей – владеет не только силой, но и хитростью, да и в мирной жизни этот богатырь может слушать и обмануть.

Rys. 3. Elementy struktury artykułu hasłowego w MSL (1)

Źródło: <https://ls.pushkininstitute.ru/lsslovar>

⁴ Termin zaproponowany w 1990 r. przez J.A. Sorokina i E.F. Tarasova. Zob. [Сорокин, Тарасов 1990].

Kolejnym elementem struktury artykułu hasłowego jest informacja encyklopedyczna (w przypadku ludzi nauki czy sztuki prezentowana jest ich krótka biografia).

Dalsza część opisu leksykograficznego to omówienie tła narodowo-kulturowego analizowanej jednostki językowej, czyli istniejących w świadomości Rosjan skojarzeń z danym hasłem. Następnie autorzy podają przykłady funkcjonowania hasła w literaturze, muzyce, sztuce, a na koniec – funkcjonowania danej jednostki w języku. Artykuł hasłowy kończy się tzw. mediateką (zbiorem multimediów dotyczących opisywanego hasła oraz zadaniami interaktywnymi, dostosowanymi do poziomu znajomości języka użytkownika).

The screenshot shows the online dictionary interface for the word 'богатырь'. At the top, there is a search bar with 'Словарь' and a 'найти' button. Navigation tabs include 'АЛФАВИТ', 'ТЕМАТИКА', and 'РАЗДЕЛЫ'. The main content area is titled 'богатырь' and contains the following sections:

- богатырь**: Герой русского былинного эпоса (см. **былина**); воин, отличающийся необычайной силой, мужественный, храбрый и справедливый защитник русской земли от врагов. Слово богатырь заимствовано из тюркских языков, в которых оно имело значение «храбрый воин».
- Энциклопедическая справка**
- В культуре**: Зрительный образ русских богатырей отражён в живописи и былинах. Самые известные из них принадлежат И.Я. Билибину и В.М. Васнецову. Хорошо известно диспансионное панно М.А. Врубеля «Богатырь» (1898 г.). Самая знаменитая картина с изображением богатыря написана В.М. Васнецовым и называется «**Богатырь**». В начале XX века режиссёром К. Ермоловым был снят мультфильм «Алёша Попович и Тугарин Змей» (2004 г.), за которым последовала серия мультфильмов других режиссёров, рассказывающих о подвигах богатырей: «Добрыня Никитич и Змей Горыныч», «Илья Муромец и Соловей-Разбойник», «Три богатыря и Шамаханская царица» и др.
- Речь персонажей осовременена авторами сценария, что создаёт комический эффект и эмоционально приближает фольклорные тексты и образы к современности.
- В языке и речи**: В переносном смысле слово богатырь употребляется для положительной характеристики сильного и смелого мужчины, высокого роста и крепкого телосложения. Богатырём могут назвать воина, спортсмена, циркового силача или сказать, что у кого-либо из них богатырский сил.
- Прилагательное богатырский в значении «мощный, сильный» чаще употребляется в шутливых контекстах: богатырский шаг, аппетит, шаг, размер и т. п.
- Медiateка**

Rys. 4. Elementy struktury artykułu hasłowego w MSL (2)

Źródło: <https://ls.pushkininstitute.ru/lsslovar>

Zaprezentowana struktura artykułu hasłowego w MSL przypomina model opisu (komentarza lingwokulturologicznego), który zaproponował V.V. Vorob'ev [Воробьев 2006, 39–42]. Zadaniem takiego komentarza jest ukazanie funkcjonowania jednostki językowej w powiązaniu z kulturą. Powinien on zawierać następujące cztery aspekty charakterystyki hasła słownikowego (wg terminologii Vorob'eva – lingwokulturemy): semantykę (znaczenie słownikowe), sygmatykę (definicję encyklopedyczną, definicję lingwokulturologiczną, opis referentu), syntaktykę (miejsce i funkcjonowanie jednostki w języku), pragmatykę (oddziaływanie jednostki na człowieka) [Воробьев 2006, 39–41].

Zestawienie 1 prezentuje fragmenty czterech różnych artykułów hasłowych z omawianego słownika (z kategorii „Folklor”), z wyodrębnieniem z nich konkretnych elementów komentarza lingwokulturologicznego, tj. semantykę, sygmatykę, syntagmatykę oraz pragmatykę.

Zestawienie 1

Semantyka	Sygmatyka
Богатырь – герой русского былинного эпоса, воин, отличающийся необычайной силой, мужественный, храбрый и справедливый защитник русской земли от врагов. Слово <i>богатырь</i> заимствовано из тюркских языков, в которых оно имело значение «храбрый воин».	Змей Горыныч . Змей Горыныч летает по небу, его полёт сопровождается шумом и огнём, который извергают его головы. Обычно Змей Горыныч похищает <u>царевну</u> или невесту героя быliny или сказки. Победить Змея Горыныча очень трудно: на месте отрубленной головы вырастают сразу две новые.
Syntagmatyka	Pragmatyka
Василиса Прекрасная (Василиса Премудрая) – по мотивам сказки «Царевна-лягушка» снят знаменитый детский фильм «Василиса Прекрасная» режиссёра А. А. Роу. Фильм стал лидером кинопроката 1940 г. и до сих пор остаётся одним из лучших фильмов-сказок.	Иванушка-дурачок (Иван-дурак) – имя этого сказочного героя часто используется в газетных и журнальных статьях в ироническом значении. Вопреки положительному образу Иванушки-дурачка в народных сказках, в речи эта характеристика используется с отрицательным значением, как правило, при описании недалёкого, простоватого человека.

W zależności od jednostki językowej aspekty komentarza lingwokulturologicznego mogą być opisywane w różnym zakresie, mogą się wzajemnie uzupełniać i przeplatać. I mimo iż hasła w słowniku charakteryzuje się najczęściej całościowo (ze szczególnym uwzględnieniem realiów, które są niezbędne w socjalno-kulturowym funkcjonowaniu języka, jego opisie i nauczaniu), to szczególnie istotne okazuje się opisanie miejsca i funkcjonowania jednostki w języku i kulturze, np. „(...) по мотивам сказки «Царевна-лягушка» снят знаменитый детский фильм «Василиса Прекрасная» режиссёра А.А. Роу. Фильм (...) до сих пор остаётся одним из лучших фильмов-сказок” (MSL), oraz zwrócenie uwagi, jak opisywana jednostka oddziałuje na człowieka i jak dziś funkcjonuje w języku, np. „(...) Вопреки положительному образу Иванушки-дурачка в народных сказках, в речи эта характеристика используется с отрицательным значением, как правило, при описании недалёкого, простоватого человека” (MSL). Należy podkreślić, że wymienione elementy artykułu hasłowego wyróżniają omawiany słownik na tle innych prac leksykograficznych.

Twórcy słownika nazywają swoją pracę słownikiem antropocentrycznym, który opisuje nie abstrakcyjny system, ale żywy język, jego realne użycie. Publikacja skupia

się również „na świadomości językowej współczesnych Rosjan (...) i na współczesnej kulturze” (MLS). Słownik odwołuje się do rodzimego użytkownika języka, do jego wewnętrznego świata.

Analizowany słownik multimedialny jest doskonałym narzędziem pomagającym kształtować kompetencję lingwistyczną, kulturologiczną i w końcu lingwokulturologiczną. Dzięki precedensowym tekstom w obrazie świadomości językowej czytelnika powstają nowe skojarzenia, nieobecne w obrazie świadomości języka ojczystego. Jest to istotne z punktu widzenia dydaktyki. Na zajęciach z języka rosyjskiego należy bowiem przekazać wiedzę o istniejących w świadomości Rosjan skojarzeniach, aby ta wiedza na dalszych etapach nauki języka mogła przekształcić się w to samo skojarzenie u przedstawicieli innych kultur.

Reasumując, słownik wyraźnie podkreśla zasadę, że dziś materiały dydaktyczne nie tylko zaznajamiają uczącego się z życiem, kulturą czy tradycjami narodu rosyjskiego (pozwalają studentowi przejść przyspieszony kurs kultury rosyjskiej), lecz także zapoznają uczących się z narodowym obrazem świata oraz z mentalnością narodu rosyjskiego. Jednak przede wszystkim przygotowują ich do aktywnej komunikacji międzykulturowej poprzez wskazanie na miejsce omawianej jednostki w języku i świadomości jego rodzimych użytkowników.

Jak słusznie zauważa N.F. Alefirenko „podejście lingwokulturologiczne w metodyce nauczania języka obcego (poprzez naukę języka jako fenomenu kultury) jest jednym z najbardziej efektywnych w kształtowaniu i doskonaleniu u uczących się umiejętności komunikacji międzykulturowej. Wynikiem kształtowania u studentów «wtórnej osobowości językowej», poprzez naukę języka obcego, jest umiejętność uczestniczenia w tej komunikacji” [Алефиренко 2010, 24].

Omawiany słownik jest jedyną tego rodzaju pracą w leksykografii rosyjskiej. Forma słownika, jego zawartość, struktura artykułów hasłowych oraz bogaty materiał audiowizualny sprawiają, że jest on doskonałym narzędziem w lingwokulturologii stosowanej, która stawia sobie za cel wypracowanie konkretnych materiałów oraz możliwość zastosowania otrzymanych rezultatów w praktyce nauczania języka rosyjskiego jako obcego.

Bibliografia

- Alefirenko Nikolaj Fedorovič. 2010. *Lingvokul'turologiâ. Cennostno-smyslovoe prostranstvo âzyka: učebnoe posobie*. Moskva: Flinta, Nauka [Алефиренко Николай Федорович. 2010. *Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка: учебное пособие*. Москва: Флинта, Наука].
- Haleeva Irina Ivanovna. 1995. *Vtoričnââ âzykovaâ ličnost' kak recipient inofonnoho teksta*. W: *Âzyk – sistema. Âzyk – tekst. Âzyk – sposobnost'*. Moskva: RAN IRÂ: 7–286 [Халеева Ирина Ивановна.

1995. *Вторичная языковая личность как реципиент инофонного текста*. В: *Язык – система. Язык – текст. Язык – способность*. Москва: РАН ИРЯ: 7–286].
- Karaulov Ūrij Nikolaevič. 1987. *Russkij ŗzyk i ŗzykovaŗ ličnost'*. Moskva: Nauka [Караулов Юрий Николаевич. 1987. *Русский язык и языковая личность*. Москва: Наука].
- Kostomarov Vitalij Grigor'evič, Burvikova Natal'ŗ Dmitrievna. 2001. *Starye mehi i molodoe vino. Iz nablŗdenij nad russkim slovoupotrebleniem konca veka*. Sankt-Peterburg: Zlatoust [Костомаров Виталий Григорьевич, Бурвилова Наталья Дмитриевна. 2001. *Старые мехи и молодое вино. Из наблюдений над русским словоупотреблением конца XX века*. Санкт-Петербург: Златоуст].
- Olechno-Wasiluk Joanna. 2016. *Słowniki lingwokulturologiczne w nauczaniu języka rosyjskiego jako obcego*. W: *Język rosyjski w przestrzeni komunikacyjnej*. Cz. III. Red. Rybicka R., Szyszkowa S. Lublin: Wydawnictwo „Polihymnia”: 153–162.
- Prohorov Ūrij Evgen'evič. 2009. *V poiskah koncepta*. Moskva: Flinta, Nauka [Прохоров Юрий Евгеньевич. 2009. *В поисках концепта*. Москва: Фланта, Наука].
- Russkij ŗzyk v sociokul'turnoj real'nosti Rossii načala XXI veka: lingvističeskie i lingvokul'turologičeskie aspekty upotrebleniŗ leksičeskich edinic. 2016. Red. Vorob'ev V.V. Moskva: Rossijskij universitet družby narodov [Русский язык в социокультурной реальности России начала XXI века: лингвистические и лингвокультурологические аспекты употребления лексических единиц, 2016. Red. Воробьев В.В. Москва: Российский университет дружбы народов].
- Sinŗčkin Vladimir Pavlovič, Bragina Marina Aleksandrovna, Dronov Vladimir Vasil'evič, Krass Natal'ŗ Aleksandrovna, Tarasov Evgenij Fedorovič. 2008. *Lingvokul'turovedčeskie aspekty formirovaniŗ ŗzykovogo soznaniŗ inostrannyh studentov v processe izučenii russkogo ŗzyka*. Red. Filippov V.M. Moskva: Rossijskij universitet družby narodov [Синячкин Владимир Павлович, Брагина Марина Александровна, Дронов Владимир Васильевич, Красс Наталья Александровна, Тарасов Евгений Федорович. 2008. *Лингвокультурологические аспекты формирования языкового сознания иностранных студентов в процессе изучения русского языка*. Red. Филиппов В.М. Москва: Российский университет дружбы народов].
- Sorokin Ūrij Aleksandrovič, Tarasov Evgenij Fëdorovič. 1990. *Kreolizovannnye teksty i ih kommunikativnaŗ funkciŗ*. W: *Optimizaciŗ rečevogo vozdejsťviŗ*. Moskva: Vyssŗŗ ŗkola [Сорокин Юрий Александрович, Тарасов Евгений Фëдорович. 1990. *Креолизованные тексты и их коммуникативная функция*. В: *Оптимизация речевого воздействия*. Москва: Высшая школа].
- Tarev Boris Vladimirovič. 2013. *Lingvokul'turologičeskij slovar' kak oťraženie dialoga kul'tur*. „Funkcional'naŗlingvistika” nr 5: 393–396 [Тарев Борис Владимирович. 2013. *Лингвокультурологический словарь как отражение диалога культур*. „Функциональная лингвистика” nr 5: 393–396].
- Teliŗ Veronika Nikolaevna. 1993. *Kul'turno-nacional'nye konnotacii frazeologizmov: Ot mirovideniŗ k miroponimaniŗ*. W: *Slavŗnskoe ŗzykoznanie: dokl. ros. delegacii*. Moskva: 309 [Телия Вероника Николаевна. 1993. *Культурно-национальные коннотации фразеологизмов: От мировидения к миропониманию*. W: *Славянское языкознание: докл. рос. делегации*. Москва: 309].
- Vasilŗk Igor' Petrovič. 2010. *Prikladnaŗ lingvokul'turologiŗ: Metodologičeskie principy otbora učeбноgo materiala i organizacii processa običeniŗ russkoti ŗzyku kak inostrannoti*. Moskva: Rossijskij universitet družby narodov [Василук Игорь Петрович. 2010. *Прикладная лингвокультурология: Методологические принципы отбора учебного материала и организации процесса обучения русскому языку как иностранному*. Москва: Российский университет дружбы народов].
- Vorob'ev Vladimir Vasil'evič. 1997. *Lingvokul'turologiŗ: (Teoriŗ i metody)*. Moskva: Rossijskij universitet družby narodov [Воробьев Владимир Васильевич. 1997. *Лингвокультурология: (Теория и методы)*. Москва: Российский университет дружбы народов].
- Vorob'ev Vladimir Vasil'evič. 2006. *Lingvokul'turologiŗ*. Moskva: Rossijskij universitet družby narodov [Воробьев Владимир Васильевич. 2006. *Лингвокультурология*. Москва: Российский университет дружбы народов].

Summary

Multimedia linguo-cultural dictionary – a new tool in applied linguo-cultural studies

The paper constitutes an attempt to delineate the main assumptions, aims and research subject of applied linguo-cultural studies. This discipline works on the border of theoretical linguo-cultural studies and methodology of teaching a foreign language. The paper presents Multimedia Linguo-cultural Dictionary available on the webpage of Pushkin State Russian Language Institute. The author analyses the macro- and microstructure of the dictionary, focusing on its innovativeness. Entries in the dictionary are described in their entirety, considering references to the real world, which are essential in the socio-cultural functioning of every language, its description and teaching. This helps realise the main assumptions and aims of applied linguo-cultural studies.

Key words: linguo-cultural studies, applied linguo-cultural studies, theoretical linguo-cultural studies, methodology of teaching Russian as a foreign language, linguo-cultural dictionaries

Kontakt z Autorką:
joanna.olechno-wasiluk@uwm.edu.pl

Przekładoznawstwo

Iwona Borys

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Percepcja przyrody w sonecie *Stepy akermzańskie* Adama Mickiewicza i jego przekładach na język rosyjski

Twórczość Adama Mickiewicza dla współczesnych mu Rosjan – pisarzy, poetów, artystów, ludzi związanych z kulturą miała znaczenie szczególne (podobnie sam A. Mickiewicz stał się postacią, a nawet pewnego rodzaju zjawiskiem). Za ilustrację tego fenomenu mogą posłużyć słowa Sergiusza Kułakowskiego napisane ponad sto lat później, jednak cechujące się ciągle jeszcze żywym entuzjazmem, graniczącym z egzaltacją:

Pobyt A. Mickiewicza w Rosji był prawdziwym triumfem młodego poety. Nie mówiąc o jego powodzeniu wśród społeczeństwa polskiego i rosyjskiego w Odessie, można wskazać na czasy, spędzone w Moskwie i Petersburgu. Przedstawiciele wyższych sfer towarzyskich i literackich otaczali poetę-wygnańca uwielbieniem; był on wcieleniem bohatera romantyzmu, natchnionym pielgrzymem, owianym tajemniczą legendą. „Natchniony z niebios”, jak go określił później Puszkina, Mickiewicz porywał za sobą każdego, kto miał sposobność z nim się zetknąć. Bez wątplenia wpływ osobisty Mickiewicza na społeczeństwo rosyjskie był bardzo głęboki. Należy wszakże podkreślić, że „przyjaciele Moskale” do końca życia Mickiewicza zachowali względem niego serdeczną przyjaźń [Kułakowski 1934, 180].

Wyjątkową popularnością cieszyły się w ówczesnej Rosji *Sonetny krymskie* poety. Sprzyjała temu panująca wtedy, nie tylko w literaturze i kulturze, moda na „nastroje krymskie” [Kułakowski 1934, 181]. O *Sonetach krymskich* wspominał sam Aleksander Puszkina w *Eugeniuszu Onieginie*, pisząc: „Там пел Мицкевич вдохновенный / И посреди прибрежных скал / Свою Литву воспоминал” [Пушкин]. Nic więc dziwnego, że od samego początku znalazły się one w kręgu zainteresowania czołowych rosyjskich poetów-tłumaczy. Wystarczy wspomnieć, że *Sonetny...* ukazały się drukiem w oryginale w roku 1826, a pierwsze tłumaczenie¹, autorstwa księcia Piotra Wiaziemskiego, zostało opublikowane już rok później. Wiaziemski świadomie

¹ S. Kułakowski zwraca uwagę, że próby tłumaczeń *Sonetów krymskich* na język rosyjski mogły mieć miejsce wcześniej, tłumaczenia P. Wiaziemskiego i I. Kozłowa są zaś pierwszymi autoryzowanymi (wykonanymi w uzgodnieniu z samym A. Mickiewiczem i opublikowanymi – I.B.) przekładami [Kułakowski 1934, 181]. Ze względu na żywe zainteresowanie rosyjskiego środowiska literackiego twórczością A. Mickiewicza nie można takiego założenia odrzucić.

zdecydował się na tłumaczenie prozą, mając na uwadze zachowanie dbałości o wierność i bliskość oryginałowi [Вяземский 1984, 71–72; Bednarczyk 2009, 174–175]. Dzięki przyjęciu strategii tłumaczenia literalnego przekład P. Wiaziemskiego mógł posłużyć za podstawę dla innych tłumaczy, co zresztą podkreślał sam autor przekładu, określając go mianem „nagiego szkicu” i proponując wykonywanie przekładów na tej bazie [Bednarczyk 2009, 174–175]. Tłumaczeniem Piotra Wiaziemskiego inspirował się Iwan Kozłow, autor pierwszego opublikowanego przekładu poetyckiego *Sonetów krymskich* (pojedyncze sonety ukazywały się w latach 1828–1929, cały zbiór został przetłumaczony w 1828², a opublikowany w roku 1829). Przez niektórych badaczy to właśnie tłumaczenie I. Kozłowa uznane jest za pierwsze ze względu na zachowanie formy oryginału.

Wśród innych tłumaczeń *Sonetów*... współczesnych A. Mickiewiczowi lub wykonanych krótko po jego śmierci (lecz jeszcze pod wpływem pokolenia romantyków) warto wymienić przekłady autorstwa Wasilija Lubicza-Romanowicza (1829, oprócz sonetu *Grób Potockiej*), Innokentija Fiodorowa-Omulewskiego (1857), Nikołaja Ługowskoja (1858), Władimira Benediktowa (1863), Wasilija Pietrowa (1874) czy Nikołaja Siemionowa (1883).

Jeśli chodzi o tłumaczenie sonetu *Stepy akermzańskie*, to w toku badań zidentyfikowano 68 opublikowanych przekładów z lat 1827–2004, nie licząc tłumaczeń amatorskich, które pojawiają się np. w Internecie. Wśród autorów przekładów znajdują się uznani poeci, pisarze i tłumacze. Wystarczy wspomnieć nazwiska, takie jak (w kolejności alfabetycznej) Konstantin Balmont, Nikołaj Berg, Lew Borowikowski, Iwan Bunin, Grigorij Danilewskij, Aleksiej Illiczewskij, Andriej Kołtonowski, Ignatij Kraczkowski, Iwan Kuklin, Wilhelm Lewik (Levick), Apollon Majkow, Wasilij Pietrow, Osip Rumer, Sergiusz Sowietow czy Aleksander Rewicz, zmarły w roku 2012 autor jednego z najnowszych opublikowanych przekładów *Sonetów krymskich* na język rosyjski³.

Obserwację analizowanych zjawisk ułatwi zamieszczenie pełnego tekstu *Stepów akermzańskich* w języku źródłowym:

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu;
Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi:
Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi,
Omijam koralowe ostrowy burzanu

² W 1828 r. w nr. 24 gazety „Moskovskij telegraf” („Московский телеграф”) ukazała się wzmianka: „Можем порадовать читателей наших известием, что творец *Чернеца* (I. Kozłow – I.B.) и столько прекрасных стихотворений вскоре подарит их новым трудом своим: он перевел все *Крымские сонеты* Мицкевича и печатает их особою книжкою”.

³ Tłumaczenie Aleksandra Rewicza szczegółowo opisała i przeanalizowała Anna Bednarczyk [2009].

Już mrok zapada, nigdzie drogi, ni kurhanu;
Patrzę w niebo, gwiazd szukam, przewodniczek łodzi;
Tam z dala błyszczą obłok, tam jutrzienka wschodzi...
To błyszczą Dniestr, to weszła lampa Akermanu.
Stójmy!... Jak cicho!... Słyszę ciągnące żurawie,
Których by nie dościgły źrenice sokoła;
Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie,
Kędy wąż śliską pierś dotyka się zioła...
W takiej ciszy tak ucho natężam ciekawie,
Że słyszałbym głos z Litwy... Jedźmy, nikt nie woła!

Dla celów niniejszej publikacji wybraliśmy do analizy dziesięć tłumaczeń. Ich autorzy to: I. Bunin (1), N. Berg (2), A. Fet (3), W. Korobow (4), I. Kuklin (5), W. Levick (6), A. Majkow (7), L. Rogożewa (8), O. Rumer (9) i S. Sowiełow (10)⁴. Nie umniejszając wagi innych przekładów, powyższy wybór obejmuje, naszym zdaniem, materiał ilustrujący w sposób dostatecznie obrazowy analizowane zagadnienie – problem recepcji i interpretacji przez tłumaczy obrazów przyrody postrzeganej okiem Mickiewicza-podróżnika, Mickiewicza-pielgrzyma, Mickiewicza-poety.

Poezja w porównaniu z innymi gatunkami i rodzajami tłumaczonych tekstów-translandów narzuca zarówno procesowi przekładu, jak i jego wynikowi charakter w najwyższym stopniu interpretacyjno-autorski. Jeśli bowiem teksty nieliterackie (użytkowe, specjalistyczne) wymuszają na tłumaczu dbałość o możliwie najpełniejszą zgodność ich treści, a w przypadku np. tekstów prawnych, technicznych czy medycznych – także formy, z oryginałem, to w przypadku poezji takie tłumaczenie nie tylko miałyby się z celem, ale byłoby postrzegane jako niewłaściwe i nieprofesjonalne. Tłumacz tekstu użytkowego balansuje pomiędzy ekwiwalencją a adekwatnością, mając na celu stworzenie translatu, który przez każdego potencjalnego adresata z określonej grupy odbiorców języka przekładu będzie odbierany i interpretowany w sposób maksymalnie zbliżony do recepcji i interpretacji jego odpowiednika z grupy odbiorców języka oryginału, dysponującego analogicznymi zapasami poznawczymi.

Tłumaczenie poezji to proces o wiele bardziej złożony. W przypadku poezji nie jest możliwe odniesienie się do pojęcia potencjalnego typowego autora ani adresata, tak jak nie istnieje typowy, standardowy wiersz. Kodowanie tekstu poetyckiego – podobnie jak innego dzieła sztuki – przez jego autora przebiega w sposób wysoce indywidualny, subiektywny i niekoniecznie odzwierciedlający realnie postrzeganą i dającą się zobiektywizować rzeczywistość. Dekodowanie przez odbiorcę odbywa się z kolei poprzez filtr dokonanej przez niego interpretacji, nałożony na przesłanie

⁴ Numeracji przyporządkowanej do poszczególnych tłumaczeń będziemy używać w opisie analizy materiału badawczego w dalszej części niniejszego tekstu.

utworu, przy czym interpretacja ta może być w pewnym stopniu odmienna od zamiaru i intencji autora. Co więcej, na odbiór i interpretację poezji mogą mieć wpływ również takie czynniki, jak aktualny nastrój, stan zdrowia czy nawet pogoda. Odbiorca finalny otrzymuje nie oryginał, lecz translat, wcześniej odebrany i zinterpretowany przez tłumacza-autora przekładu, będącego w procesie przekładu odbiorcą prymarnym i nadawcą finalnym. Każde takie pośrednictwo w sposób istotny wpływa ujemnie na wierność przekazu, oddalając tym samym od siebie głównych uczestników sytuacji komunikacyjnej i zmniejszając szanse na recepcję utworu nie tylko zgodnie z intencją autora-nadawcy prymarnego, ale także odbiorcy finalnego. Odbiorca zdaje sobie sprawę z „obecności” tłumacza w translacie, nie jest jednak w stanie zidentyfikować granicy pomiędzy subiektywnym przekazem autora-nadawcy prymarnego a równie subiektywnymi wyborami translatorskimi. Korzystanie z przekładów, będących z założenia niedoskonałymi, jest natomiast złem koniecznym, jedynym wyborem odbiorców nieznających języka oryginału, którzy w inny sposób nie mają możliwości poznania wybranego przez siebie utworu. W konsekwencji na tłumacza rzetelnym, dbającym o przybliżenie odbiorcy uniwersum poety-autora oryginału, spoczywa wielka odpowiedzialność i równocześnie niezwykle trudne zadanie. Tworząc tłumaczenie, musi oddać swój własny kunszt poetycki w służbę autora oryginału, wyzbyć się własnych nawyków artystycznych, co dla ukształtowanego poety jest jednym z największych wyzwań w procesie przekładu. Tłumacz ma świadomość, że jego własna recepcja tłumaczonego utworu nosi w pewnym stopniu charakter subiektywny i że tłumacząc, zawrze w translacie jej elementy. Mimo wszystko powinien dążyć do tego, aby wszelkie dokonywane przez niego transformacje miały na celu ułatwienie odbioru przesłania poety w języku przekładu. Praktyka przekładu pokazuje jednak, iż założenie to jest bardzo trudne do spełnienia, co widać chociażby na przykładzie translacji poetyckiego obrazu przyrody w analizowanych przekładach.

W *Stepach akernańskich* opis przyrody jest wielowymiarowy i niezwykle wyrazisty. Autor osiągnął ten efekt dzięki zastosowaniu środków leksykalnych i stylistycznych wskazujących na kompleksowy sposób percepcji przez niego otoczenia oraz umożliwiających transpozycję uzyskanego obrazu na płaszczyznę przeżyć i przemyśleń. Charakter postrzegania jest zróżnicowany – od *stricte* zmysłowego, mono- i polisensorycznego, poprzez aspekt czasowy i przestrzenny aż do percepcji o charakterze kompleksowym, gdzie w opisie jednego zdarzenia obserwacyjnego autor używa środków wskazujących na zaangażowanie więcej niż jednego zmysłu.

Wyróżniono następujące rodzaje percepcji:

1. Percepcja sensoryczna, za pomocą zmysłów:
 - a) monosensoryczna:
 - słuch: *słyszę ciągnące żurawie*;
 - wzrok: *tam z dala błyszczą obłok*;
 - dotyk: *suchego przestwór oceanu; wąż śliską piersią (...)*;
 - b) polisensoryczna:
 - słuch + wzrok: *śród fali łąk szumiących; słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie*;
 - słuch + dotyk: *(słyszę) kędy wąż śliską piersią dotyka się zioła*;
2. Percepcja przestrzenna (daleko/ blisko): *ciągnące żurawie / (...) się motyl kołysa na trawie, wąż (...) dotyka się zioła*;
3. Percepcja statyczna/ dynamiczna;
4. Percepcja temporalna: *Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu / Wóz nurza się w zieloność*.

Szczególną rolę obrazotwórczą pełnią w *Stepach akermzańskich* sposoby opisu percepcji przyrody wskazujące na wieloplanowy, krosmodalny charakter tej czynności⁵. Użyty czasownik implikuje zaangażowanie konkretnego zmysłu (np. słuchu), podczas gdy środki leksykalne i stylistyczne występujące w dalszej części frazy opisują wrażenia uzyskane za pomocą innego bodźca (wzrokowego, dotykowego, smakowego, węchowego). Zastosowanie tego środka artystycznego powoduje, że opis ma charakter pełniejszy, przestrzenny i w konsekwencji wywołuje u odbiorcy skojarzenia o charakterze wielowymiarowym, co znacznie podnosi poziom recepcji przesłania autora. Przykładem jest pierwszy trójwiersz sonetu i początek drugiego:

Stójmy! – jak cicho! – **słyszę ciągnące żurawie**,
 Których by nie **dościgły żrenice sokoła**;
 Słyszę, kędy się **motyl kołysa** na trawie,
 Kędy wąż **śliską piersią dotyka się zioła**.

W zacytowanym fragmencie wrażenie głębokiej ciszy (bodziec słuchowy) potęguje odwołanie się do informacji o charakterze dynamiczno-wizualnym (wzrokowe postrzeganie ruchu) i taktylnym (bodziec dotykowy). W domyśle opisywane czynności powodują powstanie dźwięków o bardzo niskim natężeniu, które w zwykłych warunkach (przy obecności jakichkolwiek wrażeń odbieranych za pomocą słuchu)

⁵ Pojęcie krosmodalności jest odniesieniem do terminu „percepcja krosmodalna” z zakresu neuropsychologii i oznacza „zdolność do abstrahowania i wymiany informacji pomiędzy różnymi modalnościami zmysłowymi”. Odnosi się ono do sytuacji, w której „prezentacja bodźca do jednej modalności zmysłowej może wpływać na percepcję bodźców prezentowanych do innej modalności lub też na zdolność reagowania na te drugie” [Zydlewska, Grabowska 2011, 50],

byłyby całkowicie niesłyszalne – na tyle, że nie dałoby się ich wyrazić za pomocą środków opisu zjawisk dźwiękowych.

Owa różnorodność i wielopłaszczyznowość percepcji przyrody opisana w mistrzowski sposób przez Mickiewicza w *Stepach akemańskich* stanowi wyzwanie dla tłumaczy, a raczej autorów przekładów. W kontekście „obecności” w charakterze pośrednika w procesie interakcji między poetą – jego dziełem a odbiorcą tłumacz musi z góry założyć, że jego przekład będzie nosił charakter nieobiektywny, a równocześnie poczynić starania mające na celu maksymalne zachowanie przekazu oryginału. Należy przyjąć, iż dokonane transformacje przekładowe w każdym przypadku będą służyły temu celowi, stanowiąc jednocześnie ingerencję w zamysł i przekaz autora, co staje się nieuniknione. Priorytetem niniejszej analizy nie jest więc ocena zasadności decyzji translatorskich, lecz raczej prześledzenie wybranych procesów interpretacyjno-decyzyjnych tłumaczy i porównanie ich wyników.

Zacznijmy od opisu fizycznej przestrzeni otaczającego poetę-observatora – na wpół realnego, na wpół fantastycznego oksymoronicznego „suchego oceanu”. Jednym z podstawowych elementów tego opisu jest *zieloność*, pojęcie o szerokim zakresie kontekstowo-znaczeniowym i w związku z tym różnie interpretowane przez tłumaczy (zob. zestawienie 1).

Zestawienie 1

cytat	kolorystyczna	fonetyczna	fonetyczno-wizualna	wizualna / inna
Wóz nurza się w zieloność	Воз тонет в зелени [1], Ныряя в зелени , возок летит (...) [5] Ныряя в зелени (...) возок скользит [10] Безбрежен зелени – цветов и трав –разлив (...) возок плывет среди нив [6] И в зелени мой воз ныряет [3] Ныряет (...) в волнах зелёных нив [8]	Телега (...) В волнах шумящих трав (...) плывет [7]	Возок мой (...) ныряет по волнам / Шумящих буй- ных трав [9]	В просторы диких трав , где лодка – мой возок [4] В волнах цветов ныряет (...) [2]

Mickiewiczowska *zieloność* to raczej nie określenie cechy (koloru) obiektu, a przestrzeń o tym kolorze, nieposiadająca konkretnego opisywalnego kształtu ani granic. *Zieloność* jest polipercepcyjna – można ją zobaczyć, usłyszeć, dotknąć, co znakomicie ilustruje A. Mickiewicz. W połączeniu z poprzedzającym ją *oceanem*, jego *przestworem* powstaje wrażenie ogromu, bezkresności, głębi, ale także jednolitości i monotonii krajobrazu otaczającego podróżnika. Taki jest step – krajobraz realny, ale i ocean – metaforyczny, przy czym kolor oceanu może być również postrzegany jako odcień zieleni. Warto wspomnieć, iż kolor zielony kojarzy się z przyrodą,

harmonią i spokojem, sprzyja rozmyślaniom, odpoczynkowi (szczególnie wzroku), obniżeniu stresu. Tak więc zielona, monotonna, nieposiadająca granic przestrzeń stanowi znakomite tło do rozmyślań, ale też sprzyja dokładniejszej obserwacji i postrzeganiu takich szczegółów, jakie w innych warunkach nie zwróciłyby uwagi podmiotu lirycznego. Większość z tych detali to elementy przyrody ożywionej – roślin (*łąki, kwiaty, burzan, trawa, zioło*), pozostających w bezruchu lub poruszających się w rytm narzucany przez otoczenie, oraz zwierząt (*żurawie, wąż, motyl*), których dynamika nie jest skorelowana z otoczeniem i tym samym przelamuje przedstawioną wyżej monotonię obrazu. Należy zaznaczyć, że obrazy animalistyczne są w *Stepach akermańskich* bardzo wyraziste, chociaż – a może raczej – dzięki temu, że zostały przedstawione przez A. Mickiewicza w sposób oszczędny, zaledwie kilkoma „pociągnięciami” poetyckiej „kreski”.

Autorzy przekładów w większości (6/10) zdecydowali się na zachowanie aspektu kolorystyczno-przestrzennego, o czym świadczy użycie rzeczownika *зелень*. A. Majkow (*шумящих трав*) i O. Rumer (*шумящих буйных трав*) zrezygnowali z translacji koloru, pozostawiając jedynie translem o charakterze fonetycznym, u A. Mickiewicza obecny w kolejnym wersie (*śróđ fali łąk szumiących*). Naszym zdaniem nie jest to wybór w pełni trafny. W oryginale, w połączeniu z *zielonością*, szum łąki/ fali stanowi element uzupełniający i potęgujący wrażenie jednostajności i monotonii. Co więcej, zestawiając tę obserwację z treścią dalszej części sonetu – trójwierszy, w których step-ocean jest postrzegany i opisywany jako niezwykle cichy, możemy założyć, że ów szum w rozumieniu podmiotu lirycznego nie jest dźwiękiem, odgłosem, lecz obiektem percepcji wzrokowej (na co wskazuje użycie imiesłowu przymiotnikowego czynnego *szumiący*). Z kolei przy częściowej redukcji w tekście przekładu translemu o charakterze wizualnym uwaga odbiorcy skupiona jest na bodźcu dźwiękowym jako istotnym elemencie, co w konsekwencji może pozostawać w sprzeczności z głęboką ciszą opisaną w pierwszej tercynie sonetu.

Na powyższy aspekt zwrócili zresztą uwagę autorzy analizowanych przekładów. Jeśli prześledzimy losy epitetu *szumiący* (w powiązaniu z *łąkami* i *falą*) w poszczególnych translatach, zauważymy, że tylko w trzech spośród nich – autorstwa A. Majkova, O. Rumera i I. Kuklina – został uwzględniony jego aspekt dźwiękowy. Co więcej, jedynie A. Majkow zawarł w swoim przekładzie wszystkie trzy elementy funkcjonalne translemu wyjściowego (*В волнах шумящих трав*), przy czym użył wyrazu kontekstowo bliskoznacznego do obecnych w tekście wyjściowym *łąk* i nie zastosował obecnej w oryginale inwersji. Pozostali tłumacze przyjęli stanowisko omówione powyżej i zrezygnowali całkowicie z wymiaru fonetycznego, koncentrując się na recepcji wizualnych. W tych przekładach zastąpienie *łąki trawami* – podobnie jak u A. Majkova – stało się dominującą strategią (zob. zestawienie 2).

cytat	fonetyczna	wizualna
Śród fali łak szumiących , śróđ kwiatów powodzi (...)	В волнах шумящих трав, среди цветов плывет [7] Цветами залитой, долиной шумных волн [5] (...) ныряет по волнам Шумящих буйных трав [9]	Меж заводей цветов, в волнах травы плывет [1] (...) среди густых лугов [10] Безбрежен зелени – цветов и трав – разлив. [6] И пенится, в цветах, и зыблется поток [4] Среди зелёных трав и меж цветов скользя [3] В волнах цветов ныряет лёгкий воз [2] Ныряет (...) в волнах зелёных нив [8]

Innym problemem translatorsko-interpretacyjnym, na który wielokrotnie zwracali uwagę i teoretycy literatury, i sami tłumacze, jest ostatni wers pierwszej kwartyny sonetu: *Omijam koralowe ostrowy burzanu*. Jak słusznie podkreśla Maria Grzędzińska, stanowi on element ciągu wzajemnie powiązanych metafor, w którym podstawowy koncept stanowi *suchy ocean* [Grzędzińska 1971, cyt. za: Misiewicz 2002/2003].

Wątpliwości interpretacyjne wywołuje epitet *koralowy*, gdyż może on tu być pojmowany dwojako, zgodnie ze swoimi znaczeniami (odnoszącym się do koralowca i jego wytworów oraz określającym odcień czerwieni, odpowiadający barwie koralowca). W niniejszych rozważaniach jesteśmy skłonni przychylić się ku stanowisku, zgodnie z którym znaczenie epitetu *koralowe* jest implikowane treścią poprzedzających go wersów.

Oksymoroniczny ocean stepu, „suchy”, a zarazem bezkresny, stanowi jednocześnie przestrzeń fizyczną, w której toczy się akcja utworu – obserwowalną i stwarzającą możliwości porównania, i mentalną – „miejsce” rozmyślań i przeżyć poety-podmiotu lirycznego. Obie te przestrzenie przenikają się nawzajem, tworząc na w pół realny, na w pół fantastyczny *entourage*, w którym realizują się równolegle wyżej wymienione perspektywy wiersza. Podobnie jak prawdziwy ocean step jest dla przebywającego na nim obserwatora rozległym monotonnym terenem, gdzie jedynym obiektem przyciągającym wzrok i uwagę są pojawiające się na horyzoncie nieliczne wyspy – kępy wysokich zarośli. O słuszności takiej interpretacji może świadczyć przypis dokonany przez samego A. Mickiewicza. Zgodnie z nim burzan to „wielkie krzaki zieleń”, które kwitnąc latem, „nadają przyjemną różnorodność płaszczynom”. Umieszczenie w zacytowanej definicji pojęcia *płaszczyna* w opozycji do wystających ponad nią krzewów burzanu wydaje się jednoznacznie wskazywać głównie na skojarzenie z recepcją przestrzeni, nie zaś barwy. W tym kontekście nie wydaje się przekonująca także interpretacja terminu *burzan* autorstwa Kazimierza Wyki, który po przeanalizowaniu hasła z *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej* doszedł do wniosku, że odnosi się on do gatunków stepowych

ostów, mających kwiaty purpurowe lub czerwone [Makowski 1969, 31]. Dodajmy, że w *Stepach akermańskich* poza słowem *korallowe* występuje tylko jeden leksem mogący wywoływać asocjacje kolorystyczne – opisana wyżej *zieloność*. Nie jest on jednak epitetem, a rzeczownikiem, zastosowanie którego jeszcze bardziej podkreśla jednolitą monotonię, nie zaś różnokolorowość otaczającego krajobrazu. Nawet w stosunku do kwiatów, kojarzonych zwykle z wielobarwnością, występuje metaforyczne zestawienie z *powodzią* przy równoczesnym braku opisu lub interpretacji cech związanych z ich barwą. Z powyższego wynika, że znaczenie odnoszące się do koloru nawet przy swej dosłowności i odniesieniu do fizycznego aspektu sytuacji komunikacyjnej winno być traktowane w analizowanym kontekście interpretacyjnym jako drugorzędne.

Przed tym dylematem stanęli również autorzy analizowanych przekładów. Materiał badawczy zawiera cztery wersje translemu podane w zestawieniu 3.

Zestawienie 3

cytat	коралловый	кораллы	багряный	колючий
Omijam korallowe ostrowy burzanu.	Плыву меж островов коралловых бурьяна [5] И мимо островов коралловых бурьяна [10] Уступы островов коралловых бурьяна [9] Скользит меж островов коралловых бурьяна [6] Как риф, коралловые заросли бурьяна [8]	Минюя острова кораллов из бурьяна [3]	Минюя острова багряного бурьяна [1, 4]	Минюя острова колючего бурьяна [7] Минюя куст колючего бурьяна / И острова коралловые роз [2]

W połowie tłumaczeń (5/10) dokonano wyboru wskazującego na bezpośredni związek asocjacyjny między obserwowanym krajobrazem a oceanem (*коралловый*). Tłumaczenie L. Rogożewej zawiera ponadto porównanie burzanu do rafy koralowej (*Как риф*), co powoduje, że wybór ten może być interpretowany niejednoznacznie. Jeśli przyjmiemy, że leksem *риф* przyjął na siebie główny ciężar związany z przenośnym znaczeniem i odpowiednimi skojarzeniami, to epitet *коралловый* pełni rolę równoważącą i należy go odnieść do znaczenia związanego z kolorem.

Jak widać w powyższych przykładach, wybory translatorskie nie zawsze uwzględniają wszystkie aspekty przekazu autora zawarte w oryginalnym utworze. Najczęściej jednak – i tak właśnie było we wszystkich opisywanych przypadkach – zastosowanie transformacji przekładowych jest świadomą i przemyślaną decyzją tłumacza. Oprócz opisanych czynników musi on przecież wziąć pod uwagę wiele innych, nieuwzględnionych tutaj ze względu na szczupłość miejsca, jak chociażby nie zawsze doceniany

przez tłumaczy aspekt fonetyczny czy też artystyczno-estetyczny, mający kluczowe znaczenie dla recepcji poezji, w tym także jej przekładów. Jeśli tłumacz nie będzie nadużywał transformacji w celu ukrycia własnej niewiedzy czy braków warsztatu, ma szansę stworzyć przekład doskonały, który zostanie doceniony w środowisku języka przekładu, zacznie funkcjonować jako rozpoznawalny i autonomiczny utwór-przekład, a nawet zyska status wybitnego, jak to miało miejsce chociażby w przypadku tłumaczenia *Stepów akermanskich* autorstwa I. Bunina.

Bibliografia

- Adel'gejm Irina. 1998. *Adam Mickewiç. Razgovor. Somnienie. Akkermanskie stepi (K 200-letiu so dnå roźdeniå. Perevody s pol'skogo)*. „Inostrannaå literatura” № 11. (online) <http://magazines.russ.ru/inostran/1998/11/mick.html> (dostęp 20.06.2016) [Адельгейм Ирина. 1998. *Адам Мицкевич. Разговор. Сомнение. Аккерманские степи (К 200-летию со дня рождения. Переводы с польского)*. „Иностранная литература” № 11. (online) <http://magazines.russ.ru/inostran/1998/11/mick.html> (дostęp 20.06.2016)].
- Bednarczyk Anna. 2009. *Sonetu krymskie po rosyjsku – kilka uwag o przekładach romantycznych*. „Studia Iberystyczne” nr 8: 173–187.
- Grosbart Zygmunt. 1988. *Piotra Wiazemskiego przekład „Sonetów” Mickiewicza w świetle metody translatorskiej i poglądów literackich tłumacza*. W: *Literatura rosyjska i jej związki międzynarodowe. Materiały z II Międzynarodowej Konferencji Naukowej*. Red. Kucharska E. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Grzędzielska Maria. 1971. *Małe i wielkie metafory*. „Pamiętnik Literacki” z. 4: 97–112.
- Kalašnikova Elena. *Perevod – mnogoobraznoe svidanie s nepredskazuemymi roskošestvami*. (online) http://old.russ.ru/krug/20030319_kalash-pr.html (dostęp 15.06.2016) [Калашникова Елена, *Перевод – многообразное свидание с непредсказуемыми роскошествами*. (online) http://old.russ.ru/krug/20030319_kalash-pr.html (дostęp 15.06.2016)].
- Kuřakowski Sergiusz. 1934. *Dziela Ad. Mickiewicza w przekładach na język rosyjski*. „Kamena” nr 10: 180–183.
- Kuřakowski Sergiusz. 1937. *Julian Tuwim jako tłumacz Puszkina*. „Kamena” nr 7: 157–160.
- Makowski Stanisław. 1969. *Świat sonetów krymskich Adama Mickiewicza*. Warszawa: Czytelnik.
- Misiewicz Janusz. 2002/2003. *O koncepcji metafory Marii Grzędzielskiej*. „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF, Philologiae” vol. 20/21: 1–7.
- Puřkin Adeksandr. *Evgenij Onegin*. (online) <http://ilibrary.ru/text/436/p.11/index.html> (dostęp 20.06.2016) [Пушкін Адександр. *Евгений Онегин*. (online) <http://ilibrary.ru/text/436/p.11/index.html> (дostęp 20.06.2016)].
- Våzemskij Petr. 1984. *Èstetika i literaturnaå kritika*. Moskva: Iskusstvo [Вяземский Петр. 1984. *Эстетика и литературная критика*. Москва: Искусство].
- Velikodnaå Irina. *Petr Andreeviç Våzemskij – perevodçik „Krymskih sonetov” Adama Mickewiça*. (online) <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/velikodnaya10.shtml> (dostęp 14.06.2016) [Великодная Ирина. *Петр Андреевич Вяземский – переводчик „Крымских сонетов” Адама Мицкевича*. (online) <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/velikodnaya10.shtml> (дostęp 14.06.2016)].
- Wyka Kazimierz. 1958. *Z uwag nad słownictwem Mickiewicza* (referat przedstawiony na zebraniu 14 III 1958 w Warszawie). „Sprawozdania z Prac Naukowych Wydziału Nauk Społecznych PAN” z. 6.
- Zydlowska Agnieszka, Grabowska Anna. 2011. *Percepcja krosmodalna*. „Neuropsychiatria i Neuropsychologia” vol. 6, nr 2: 60–70.

Summary

Perception of nature in the Adam Mickiewicz's sonnet *The Akkerman Steppe* and its Russian translations

The paper analyses Russian translations of *The Akkerman Steppes (Crimean Sonnets)* from the perspective of perception of nature by the poet and its translations. The author examines their characteristics connected with the interpretation of this poem and the translation choice – a challenging exercise for translators.

Key words: Adam Mickiewicz, Crimean Sonnets, translation to Russian, Romantic translation, *The Akkerman Steppe*

Kontakt z Autorką:
paroles1@wp.pl

Mirosława Czetyrba-Piszczako

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Przegląd literatury ukraińskiej w przekładach na język polski po 1989 roku

Przełomowe zmiany społeczne, które obserwujemy od ćwierćwiecza na Ukrainie, przyczyniły się do zainteresowania Polaków południowo-wschodnim sąsiadem. Dramatyczne wydarzenia na Majdanie kijowskim w 2014 roku potwierdziły rekordowy poziom sympatii Polaków do Ukraińców. Niestety, nie przekłada się to na znajomość literatury ukraińskiej w Polsce, co dowodzi, iż kraj ten ciągle postrzegany jest przez pryzmat polityki, a nie literatury i kultury. Współczesna pisarka ukraińska Oksana Zabuzko podkreśla, iż:

nie sposób poznać kraju inaczej niż przez literaturę (...). Tylko w ten sposób naprawdę wyczuwa się obcy kraj, tylko dzięki temu zanika wrażenie obcości (...). Kraj, który nie jest reprezentowany przez literaturę – w tłumaczeniach – nie istnieje w świadomości obcokrajowców [Wach 2012, online].

Bez wątpienia transformacje społeczne na Ukrainie, w okresie od końca listopada 2013, kiedy specjalne oddziały policji Berkut brutalnie spacyfikowały pokojową manifestację na kijowskim Majdanie, w czasie trwania ogólnoukraińskiej Rewolucji Godności oraz kolejnych latach, zmobilizowały literatów do przyjęcia roli ambasadorów ukraińskiej kultury za granicą, zdynamizowały proces literacki oraz wywołały zainteresowanie tłumaczy i wydawnictw literaturą ukraińską.

Artykuł ma na celu przegląd ukraińskiego dziedzictwa literackiego spopularyzowanego na polskim rynku wydawniczym po roku 1989. Przeprowadzona kwerenda wykazała, iż oferta wydawnictw polskich w zakresie przekładu literatury ukraińskiej jest dosyć obszerna, ale jak trafnie konstatuje Zabuzko: „nie można mierzyć popularności literatury liczbą tłumaczeń” [Wach 2012, online]. Łukasz Saturczak podkreśla, że obecnie „drukują się przede wszystkim autorów doskonale wpisujących się w powszechny dyskurs o Ukrainie. Często są to stypendyści polskich programów, tłumacze naszej literatury, kontakt z nimi jest łatwiejszy niż z pisarzami apolitycznymi, zamkniętymi w swoim języku” [Saturczak 2012, online].

Bogumiła Berdychowska, kierowniczka Działu Programów Stypendialnych w Narodowym Centrum Kultury w Warszawie, zaznacza, że:

to dla literatury ukraińskiej najlepszy moment w całej powojennej historii. Wszystkie ciekawe publikacje młodego i średniego pokolenia są natychmiast tłumaczone. Niektórzy pisarze mają nawet więcej książek u nas niż w ojczyźnie – przykładem niech będzie Jurij Andruchowycz, którego zbiór esejów *Erz-herz-perz* ukazał się tylko w Polsce. Co ważne, znaczna część tych dzieł nie jest już finansowana z grantów, ale stanowi projekty biznesowe. Oznacza to, że warto inwestować w literaturę ukraińską [Olszewska 2016, online].

Zainteresowanie wydawnictw tematyką ukraińską pojawiło się wraz z proklamowaniem niepodległości Ukrainy w 1991 roku, a rozpowszechnienie literatury i jej szersza prezentacja nastąpiły po wydarzeniach Rewolucji Pomarańczowej (2004) oraz Euromajdanie (2014). Popularyzatorka literatury ukraińskiej w Polsce, Ola Hnatiuk, argumentowała, że w latach 90. rozpoczął się proces przybliżania czytelnikowi polskiemu Ukrainy, a literatura tego kraju pokazała swoje nowe, współczesne oblicze: dostatecznie odmienne, aby zainteresować, oraz dostatecznie rozpoznawalne, aby stać się zrozumiałą.

Szczyt popularności literatury ukraińskiej w Polsce przypada na rok 2005, wówczas to czasopisma „Twórczość”, „Lampa”, „Ha!Art” poświęciły całe numery tej literaturze. W tym samym roku Instytut Książki w Krakowie zorganizował festiwal pt. *Teraz Ukraina*, który objął zasięgiem 6 największych miast polskich i odbył się z udziałem ponad 10 ukraińskich twórców, takich jak Jurij Andruchowycz, Oksana Zabuzko, Mykoła Riabczuk, Taras Prochaško, Nazar Honczar, Natałka Śniadanko, Serhij Żadan, Hałyna Kruk, Ostap Sływyński, Lubko Deresz.

Już wcześniej, bo w roku 1995 i 1999, czasopismo „Literatura na Świecie” dedykowało w całości dwa numery współczesnej literaturze ukraińskiej, prezentując czytelnikowi polskojęzyczne przekłady utworów poetyckiej grupy BuBaBu, której wieczory autorskie na Ukrainie przeradzały się w wielkie imprezy przyciągające setki widzów. Poeta ukraiński Ostap Sływyński podkreślał:

o ile kilka lat temu wydania przekładów książek ukraińskich miały charakter raczej sporadyczny i odbywały się z inicjatywy małych niekomercyjnych wydawnictw, o tyle obecnie jest to proces dobrze zorganizowany z udziałem największych wydawnictw (...), a literatura ukraińska ma w Polsce swoje stabilne i dosyć liczne audytorium [Остан Сливинський 2009, online].

W interesującym mnie okresie przetłumaczono na język polski ponad 80 wydań, najbardziej aktywne pod tym względem były lata: 2005 (8 wydań) oraz 2007 i 2008 (po 9). W sumie przekłady pojawiały się w 37 polskich wydawnictwach. Najwięcej tłumaczeń literatury ukraińskiej zrealizowano w wydawnictwie „Czarne”. Ukazało się tutaj 7 książek J. Andruchowycza. Niektóre jego utwory, takie jak powieść

Moskowiada, napisana wspólnie z Andrzejem Stasiukiem, doczekały się drugiego wydania. W liczbie 10 tys. egzemplarzy wyszły powieści S. Żadana *Anarchy in UKR*, *Big Mac Depechmode* oraz *Hymn demokratycznej młodzieży*, natomiast w nakładem ponad 5-tysięcznym rozeszła się *Kolekcja namiętności, czyli przygody młodej Ukrainki* N. Śniadanko. Wydawnictwo „Czarne” rozpowszechniało także twórczość Sofii Andruchowycz, Ireny Karpy oraz Tarasa Prochaški. Popularyzacją literatury ukraińskiej, obok tego wydawnictwa, od lat zajmuje się „Prószyński i Spółka”, które zapoznało Polaków z twórczością Lubka Deresza i Ołeksandra Irwańca, oraz „W.A.B”, w którym wyszła bestsellerowa powieść O. Zabużko *Terenowe badania nad ukraińskim seksem*.

Najbardziej aktywnymi tłumaczkami prozy ukraińskiej okazały się Katarzyna Kotyńska oraz Ola Hnatiuk. Wśród tłumaczy poezji najbardziej znany jest Bohdan Zadura. Dużym nakładem cieszą się również tłumaczenia Michała Petryka, Lidii Stefanowskiej i Renaty Rusnak.

Dla współczesnej literatury ukraińskiej przełomowym momentem był rok 1986 i wybuch elektrowni jądrowej w Czarnobylu. Tamara Hundorowa podkreśla, iż „Czarnobyl wprowadza rzeczywistość ukraińską w kontekst globalnego postmodernistycznego świata XX wieku” [Гундорова 2005, 20]. Autorka dowodzi, że „Czarnobyl staje się symbolicznym wydarzeniem kulturalnym oraz apokaliptycznym tekstem [...]. Staje się okresem narodzenia nowej świadomości postmodernistycznej i nowej literatury ukraińskiej” [Гундорова 2005, 20]. Jednocześnie badaczka zdefiniowała kilka nurtów ukraińskiego postmodernizmu: karnawałowy (grupa Bu-Ba-Bu), „retoryczna apokalipsa” (Jurij Izdryk, Taras Prochaško), „metafizyczna apokalipsa” (Jewhen Paszkowski), feministyczny postmodernizm (Oksana Zabużko), „kijowska szkoła ironiczna” (Wołodymyr Dibrowa, Bohdan Żoładak), neoawangarda 1990 (Serhij Żadan, Andrij Bondar) [Гундорова 2005, 20].

W celu przeglądu dokonałam klasyfikacji twórców ukraińskich, obecnych na polskim rynku wydawniczym, i podzieliłam je na trzy grupy:

1. Pokolenie „szistdesiatnykiw” („шістдесятників”); ich debiuty literackie przypadają na lata 60., okres tzw. odwilży. Swoją twórczością podważyli kanon estetyki „realizmu socjalistycznego”. Najwybitniejsi przedstawiciele to Lina Kostenko, Wasyl Stus, Wasyl Symonenko, Iwan Dracz, Ihor Kałyneć, Wałerij Szewczuk.

2. Pokolenie „wisimdesiatnykiw” („вісімдесятників”); weszli do literatury w warunkach osłabionej cenzury. Pokolenie to wyróżniał brak zaangażowania społecznego oraz tendencja do ironicznego i melancholijnego podejścia do życia. Spośród wybitnych twórców tego nurtu polskiemu czytelnikowi przybliżano twórczość Jurija Andruchowicza, Wiktora Neboraka i Ołeksandra Irwancia, Oksany Zabużko.

3. Pokolenie „dewjadiesiątnykiw” („дев’ядесятників”) oraz debiutujących po roku 2000, dla których tzw. kultura wysoka przestała być kategorią idealną; są oni

całkowicie pochłonięci ciągłymi wędrówkami. W twórczości dominują pesymistyczno-apokaliptyczne motywy. Przedstawiciele tego nurtu to m.in. Andrij Bondar, Serhij Żadan, Jurij Izdryk, Natałka Śniadanko, Lubko Deresz, Andrij Lubka, Taras Prochaśko.

Przegląd prasy dowodzi, iż sami twórcy na bieżąco analizują i interpretują zmiany zachodzące w literaturze ukraińskiej. Andrij Lubka podkreśla, że obecnie na Ukrainie obok istniejących równocześnie dwóch rzeczywistości: współczesnej, nowoczesnej i postradzieckiej, sowieckiej funkcjonują także dwie literatury: współczesna, przez jednego z krytyków nazwana „suczukrlit”, która odzwierciedla nowoczesną mentalność Ukraińców i okazała się bezkonkurencyjna w walce o sympatię czytelnika, popularność i prawo reprezentowania ukraińskiej literatury za granicą i która odnosi większe sukcesy niż jej naród, oraz literatura wydawana przez członków Narodowego Związku Pisarzy Ukrainy, tworzona przez ikony ukraińskiej literatury radzieckiej [por. Lubka 2013, online].

Prezentację przekładów twórczości ukraińskiej na język polski rozpocznę od pokolenia tzw. „szistdesiatnykiw”, debiutującego w okresie protestów przeciwko polityce rusyfikacyjnej. Agnieszka Kornijenko zauważa:

elementy wspólne debiutom lat sześćdziesiątych to przeciwstawienie się gotowym i wyświechtanym „poetyckim kliszom”, podążanie w kierunku intelektualizmu, głębokiego namysłu nad rzeczywistością, w stronę słowa i rozwijania metafory, która miała wreszcie przestać być ilustracją idei i wydarzeń politycznych [Kornijenko 1998, 229].

Przedstawiciele nowej inteligencji ukraińskiej buntowali się przeciwko zastanym w sztuce konwencjom i schematom, opowiadali się za odrodzeniem języka i kultury ukraińskiej, rehabilitacją ofiar totalitaryzmu i przywróceniem literaturze przemilczanego dorobku rodzimych klasyków i przedstawicielei tzw. rozstrzelanego odrodzenia z lat 20. i 30. Świadomość tego pokolenia była mniej zatruta radzieckim ideologicznym monoteizmem oraz genetycznym strachem swoich poprzedników. W systemie wartości „szistdesiatnykiw” pojawiły się nietypowe dla radzieckiego kodeksu moralnego wartości, takie jak indywidualizm, kult wolności, autorefleksja, sceptycyzm. Nowe pokolenie pielęgnowało kult piękna, dążenie do czystej estetyki, nowości i przezwyciężenia prowincjonalności kultury ukraińskiej. Po krótkotrwałym okresie odwilży w stosunku do pokolenia „szistdesiatnykiw” nasilił się reżim polityczno-ideologiczny poprzez ograniczanie i zakaz publikowania utworów niepokornych pisarzy. W związku z represyjnymi działaniami władz nieunikniony stał się rozłam „szistdesiatnykiw” na dwa nurty – kolaborujący (oficjalny, np. Dmytro Pawłyczko, Iwan Dracz, Borys Olijnyk) i bezkompromisowy (nieoficjalny, np. Lina Kostenko, Wasyl Stus, Ihor Kałyneć, Iwan Swiłycznyj). „Wszyscy zarażeni byli «bakcyłem

oporu», choć nie wszyscy mieli tyle godności i siły, by tę chorobę pielęgnować», konstatuje Kornijenko [1998, 229]. Część z nich zgodziła się na współpracę z władzą, pisząc „oficjalne” wiersze, inni trafiali do łagrów za otwartą konfrontację z elitą panującą, a niektórzy zamilkli na wiele lat. W literaturze pokolenie „szistdesiatnykiw” określa się mianem „uduszonego odrodzenia”.

Przedstawiciel dysydenckiego nurtu „szistdesiatnykiw”, Wasyl Stus, bezkompromisowe i niezłomne podążanie wybraną drogą do wolności przypłacił 14 latami łagrów i przedwczesną śmiercią w wieku 47 lat. Prześladowany i więziony kontynuował swoją misję, walcząc poetyckim słowem o wolność Ukrainy, przekonując, że „losu się nie wybiera, lecz przyjmuje się go takim, jakim on jest, a jeżeli się go nie przyjmuje, to on przemocą nas wybiera” [Mokry, online].

Na emigracji literaturę ukraińską promowali literaci, którzy występowali po 1959 roku w Nowym Jorku jako „Grupa Nowojorska”. Na język polski tłumaczone były m.in. utwory Bohdana Rubczaka, Wiry Wowk oraz Emmy Andijewskiej – najwybitniejszej przedstawicielki nurtu modernistycznego we współczesnej ukraińskiej literaturze emigracyjnej. Czasopismo „Literatura na Świecie” [1995, nr 10] prezentowało sylwetkę twórczą B. Rubczaka, który w tekście *Ponieważ nie mamy czasu: najnowsza poezja ukraińska* zawarł swoje rozważania o stanie poezji ukraińskiej. W przytoczonej publikacji autor upowszechnił optymistyczne stwierdzenie, „że najlepsi z młodych ukraińskich poetów skutecznie przebudowują poezję radziecko-ukraińską” [Rubczak 1995, 217]. Nazywa ich poetami konstatacji, których „świat jest rozmyślnie ograniczony i osobisty, skrupulatnie odarty ze wszelkiej poetyczności z jednej strony, z drugiej zaś z wielkich politycznych czy historycznych tematów” [Rubczak 1995, 217]. W opinii Bohdana Rubczaka w obrębie nurtu antypoezji znaleźli się m.in. Wiktor Neborak i Oleksandr Irwanec.

Utwory wielu autorów pokolenia „szistdesiatnykiw” ukazywały się na Ukrainie nakładem wydawnictw podziemnych „Samwydawu”.

Wybuch elektrowni w Czarnobylu oraz rozpad Związku Radzieckiego przyczyniły się do kształtowania się głębokich procesów transformacyjnych w literaturze ukraińskiej i formowania nowej generacji twórców. Wydarzenia te zainicjowały „epokę rujnowania wszystkich możliwych tabu: światopoglądowych, stylistycznych eksperymentów i poszukiwania nowych poetyk oraz przejścia do nowej estetyki” [Nabytowicz 2004, 219].

Awangardowym zjawiskiem w literaturze ukraińskiej „epoki poczarnobylskiej” było poetyckie ugrupowanie Bu-Ba-Bu (Бу-Ба-Бу) (nazwa utworzona od triady burleska – bałagan – bufonada (бурлеск – балаган – буфоната) zaproponowanej przez J. Andruchowycza, a skonstruowanej przez W. Neboraka), którego działalność zainicjowali w 1987 roku literaci J. Andruchowycz – patriarcha, W. Nieborak

– prokurator oraz O. Irwaneć – podskarbi. W latach 90. na wzór Bu-Ba-Bu utworzono na Ukrainie liczne tego typu ugrupowania literackie, np. „Łu-Ho-Sad” (ЛуГоСад), „Propała Hramota” (Пропала Грамота). Dokonując charakterystyki literatów pokolenia lat 80–90., Wira Agijewa podkreśla:

(...) retorykę patriotyczną szistdesiatników zaczęto odbierać jako anarchiczną (...) pisarz utracił rolę wodza i proroka, a przedstawiciele generacji lat 80–90. oskarżali szistdesiatników o nieszczerłość i konformizm, a ich poetykę potraktowali bardziej jako narodnicką i „społecznikowską” niż nowoczesną [Agiejewa 2005, 155].

J. Andruchowycz to najbardziej rozpoznawalny w Polsce twórca ukraiński, jak już wspomniano, założyciel lwowskiej grupy poetyckiej Bu-Ba-Bu i jednocześnie duchowy przywódca zjawiska artystyczno-kulturowego, które sformowało się na początku lat 90. pod nazwą „fenomen stanisławowski”. Stowarzyszenie skupiało młodych ukraińskich twórców miasta Iwano-Frankowska (dawniej Stanisławowa), których połączyły wspólne miejsce zamieszkania oraz zbliżone założenia estetyczne i podobna koncepcja Ukrainy. Do grona pisarzy tzw. fenomenu stanisławowskiego, obok J. Andruchowicza, zaliczany jest także J. Izdryk. Za czołowego przedstawiciela „fenomenu stanisławowskiego” uznaje się T. Prochaškę. Jego twórczość uważana jest za najbardziej interesujące zjawisko kultury ukraińskiej ostatniego dziesięciolecia. T. Prochaško to autor wielu książek porównywanych do światowej klasyki, laureat Nagrody Literackiej im. Josepha Conrada-Korzeniowskiego w roku 2011, a także twórca, któremu wielu z ukraińskich pisarzy prorokuje Nagrodę Nobla.

Obecnie na polskim rynku wydawniczym dominuje współczesna literatura ukraińska, popularność zdobywają młodzi autorzy debiutujący w latach 90., w niepodległej Ukrainie. Spośród nich szczególnym zainteresowaniem wydawnictw cieszą się utwory pisarki N. Śniadanko. W 2006 roku była ona stypendystką: Polskiego Instytutu Książki w Krakowie oraz Homines Urbani krakowskiej Willi Decjusza. Od 2010 roku, razem z J. Izdrykiem, wchodzi w skład ukraińskiej redakcji trójjęzycznego międzynarodowego magazynu literackiego „Radar”, wydawanego po polsku, ukraińsku i niemiecku. W roku 2011 N. Śniadanko została laureatką Nagrody Literackiej im. Josepha Conrada-Korzeniowskiego. Nagroda przyznawana jest młodym ukraińskim literatom „za konsekwencję w twórczości literackiej, innowacyjność formy, łamanie stereotypów oraz uniwersalizm przesłania” [Kowalska 2011, online].

Przeprowadzona kwerenda dowodzi, iż polskie wydawnictwa nie tracą zainteresowania utworami ukraińskich klasyków. W ciągu ostatniego dziesięciolecia pojawiły się przekłady poezji Iwana Franki, Iwana Kotlarewskiego, Tarasa Szewczenki, Łesi Ukrainki, czyli Larysy Kosacz-Kwitky. Na uwagę zasługują dwa rozpowszechnione polskojęzyczne wydania *Kobziarza* (2008, 2012) (*Кобзар*) Tarasa Szewczenki

w tłumaczeniu Piotra Kuprysia. Tak obszerny tom przekładów utworów T. Szewczenki na język polski ukazał się ostatnio w roku 1936. P. Kupryś był autorem tłumaczenia *Eneidy* (*Енеїда*) I. Kotlarewskiego, które pojawiło się w roku 2008. Czytelnikowi polskiemu prezentowano także poezję Łesi Ukrainki: *Pieśń lasu* (1989) (*Лісова пісня*), *Contra spem spero* (2003), *Siedem strun* (2008) (*Сім струн*), oraz bajki Iwana Franki w przekładzie Mikołaja Durkiewicza pt. *Kiedy zwierzęta umiały mówić. Bajki o zwierzętach* (1990) (*Коли ще звірі говорили: Казки про тварин*) i poemat *Mojżesz* (1993) (*Моїсей*) w tłumaczeniu Jerzego Litwiniuka.

W artykule zaprezentowałam dorobek literacki najpopularniejszych twórców ukraińskich lat 60., 80., i 90. oraz przedstawicieli najmłodszej generacji, których utwory ukazały się w przekładzie na język polski. W niniejszym tekście nie uwzględniłam tłumaczeń grupy literatów pogranicza zaliczanych do przedstawicieli mniejszości ukraińskiej w Polsce.

Przeprowadzony przegląd wskazuje, iż tłumacze i wydawcy polscy coraz częściej zajmują się twórczością reprezentantów współczesnej literatury ukraińskiej, z których nazwiskami związane jest odrodzenie literatury ukraińskiej. Autorzy ujęci w niniejszym przeglądzie cieszą się uznaniem zarówno na Ukrainie, jak i poza granicą tego państwa. Nie zmienia to jednak faktu, że mimo zainteresowania tłumaczy i wydawnictw ukraińską spuścizną literacką jest ona wciąż mało znana polskiemu czytelnikowi.

Pokolenie „szistdesiatnykiw” („шістдесятників”)

Andijewska Emma

„Zustriczi” (1990, nr 1) – powieści *Dżałapita* (*Джаланіта*), *Labirynt* (*Лабіринт*), tłum. Roman Kryk.

„Akcent” (1997, nr 3) – dziewięć wierszy z cyklu *Martwe natury* (*Натюрморту*), tłum. Bohdan Zadura.

„Dekada Literacka” (1998, nr 10) *Bajka o wędrowcu* (*Казка про мандрівника*), tłum. Katarzyna Kotyńska.

(2010) *Zespoły architektoniczne* (*Архітектурні ансамблі*), tłum. Tadeusz Karabowicz. Lublin: Studio Format.

Hołoborod’ko Wasyl

„Tygodnik Literacki” (1990, nr 9), „Zustriczi” („Зустрічі”) (1991, nr 1), „Więź” (1991, nr 11), „Tygodnik Powszechny” (1994, nr 32).

(1995) *Ikar na motylích skrzydłach* (*Ікар на метеликових крилах*), tłum. Ola Hnatiuk, Agnieszka Kornijenko, Bazyli Nazaruk, Lidia Stefanowska, Wiktor Woroszyński.

Iwanyczuk Roman

(1993) *Orda* (*Орда*), tłum. Jerzy Litwiniuk. Warszawa: Burchard & Tyrsa.

Kałyneć Ihor

„Zustrzichi” (1990, nr 3–4 – 9 wierszy), „Kresy” (1991, nr 7; 1994 nr 19: wiersze z cyklu *Podsumowując milczenie (Підсумовуючи мовчання)* i *Zaściankowe groteski (Загумінкові гротески)*); „Więź” (1996, nr 10 – 10 wierszy z cyklu *Lament nad jeszcze jedną drogą krzyżową (Тренос над ще однією хресною дорогою)*).

(1995) *Podsumowując milczenie (Підсумовуючи мовчання)*, tłum. Ola Hnatiuk, Jerzy Litwiniuk, Florian Nieuważny, Renata Rusnak. Warszawa: Tyrsa.

(1999) *Karpat lub księga z Poselja. Zima 1980 – wiosna 1981 (1999) (Карпат, або Посельська книжка (1980–1981))*, tłum. Tadeusz Karabowicz. Warszawa: Tyrsa.

Kostenko Lina

„Literatura na Świecie” (1993, nr 10; 1999, nr 2/3), „Tygiel” (1999, nr 1/3), „Przegląd Polski” (1993, nr 23), „Przekrój” (1993, nr 19), „Kresy” (1990, nr 2/3), „Więź” (1990, nr 2/3), „Że” (1990, nr 9/10) – wiersze z cyklu *Czarny sen wieków (Чорний сон віків)*, *Gdzieś tam planety (Деся там планети)*, *Reżymy, hunty i pretorie (Режими, хунти і преторії)*; „Dekada Literacka” (1991, nr 32), „Literatura Radziecka” (1989, nr 3), „Metafora” (1989, nr 31/32) oraz „Pismo Literacko-Artystyczne” (1989, nr 11/12).

(1990) *Wiersze (Вірші)*, tłum. Leszek Engelking, Józef Waczków, Wiktor Woroszyński, Aleksander Ziemny. Warszawa: Iskry.

(1997) *I dzień, i noc, i tgnienie (І день, і ніч, і мить, і вічність...)*, tłum. Andrzej Nowak. Warszawa: Oficyna Literacka. Oba tomiki zawierają równoległy tekst ukraiński i polski.

Pawlyczko Dmytro

„Pismo Literacko-Artystyczne” (1989, nr 11/12), „Że” (1990, nr 9/10), „Kresy” (1992, nr 9–10), „Między Sąsiadami” (1999, nr 9), „Fraza” (2002, nr 35–36), „Akcent” (2005, nr 1), „Twórczość” (2005, nr 12).

(1989) *Tajemnica twojej twarzy (Таємниця твого обличчя)*, tłum. Bohdan Zadura. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.

(2000) *Naparstek. Poezje (Наперсток. Поезії)*, tłum. Bohdan Zadura. Koszalin: Wydawnictwo Uczelniane Bałtyckiej Wyższej Szkoły Humanistycznej.

(2001) *Kijów w maju (Київ у травні)* z równoległą wersją w języku ukraińskim, polskim i niemieckim, tłum. Bohdan Zadura. Koszalin: Wydawnictwo Intro-Druk.

Stus Wasyl

„Więź” (1991, nr 11–12), „Kultura Niezależna” (1991, nr 66), „Dekada Literacka” (1992, nr 37), „NaGłos” (1993, nr 11), „Kresy” (1993, nr 13), „Arkuszy” (1995, nr 12).

(1996) *Poezja Wasyla Stusa*, tłum. Agnieszka Korniejenko, Jerzy Litwiniuk, Bazyl Nazaruk, Wiktor Woroszyński. Kraków: Universitas.

Szewczuk Walerij

(1989) *Dom na wzgórzu (Дім на горі)*, tłum. Jerzy Litwiniuk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

(1989) *Wieczór świętej jesieni (Вечір святої осені)*, tłum. Elżbieta Raczyńska-Mraczek. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.

(2000) *Oko otchłani (Око Прірви)*, tłum. Jerzy Litwiniuk. Warszawa Tyrsa.

Fragmenty powieści *Oko otchłani* pojawiły się wcześniej w czasopiśmie „Gazeta. Magazyn” (nr 37) oraz w „Literaturze na Świecie” (1999, nr 4), natomiast opowiadanie *Jak z brata Semena*

wypędzano diabła, które stanowi fragment powieści *Na polu pokory* (*На полі смиренному*) promował „Tygodnik Literacki” (1990, nr 9).

Wovk Wira (Wira Selianska)

(2003) *Miłosne listy księżnej Weroniki* (*Любовні листи княжни Вероніки до кардинала Джованні Баттісті*), tłum. Tadeusz Karabowicz. Lublin–Hola–Białystok: Wydawnictwo Prymat.

(2013) *Śmieszny święty*, tłum. Tadeusz Karabowicz. Lublin: Wydawnictwo „Ukraińskiego Zaułka Literackiego”, Wydawnictwo Episteme.

(2014) *Kobięce maski* (*Жіночі маски*), tłum. Tadeusz Karabowicz. Kraków: Wydawnictwo Episteme.

Pokolenie „wisimdesiatnykiw” („вісімдесятників”)

Andruchowycz Jurij

„Opcje” (1993, nr 1), „Biuletyn Literacki” (1993, nr 2; 1994, nr 6–7), „Literatura na Świecie” (1995, nr 10), „Czas Kultury” (1996, nr 2).

Fragmenty prozatorskich utworów: „Gazeta Wyborcza” (1994, nr 128): esej pt. *Erz-herz-perz* (*Ерц-герц-перц*); *Moscoviada* (*Московіада*) „Gazeta Wyborcza” (1999, nr 4), „Literatura na Świecie” (1999, nr 4), „Czas Kultury” (1995, nr 1); *Perwersja* (*Перверсія*) „Ex Libris” (1996) nr spec. z VII, „Konteksty” (1996, nr 3–4), „Kresy” (1996, nr 25), „Czas Kultury” (1997, nr 5–6); *Rekreacje* (*Рекреації*) „Kresy” (1994 nr 19); *Opowiadania żołnierskie* (*Зліва, де серце*) „Zustriczi” (Зустрічі) (1990, nr 3–4); *Samuel z Niemirowa, watażka doskonały* (*Самійло з Немирова, прекрасний розбишака*) „Literatura na Świecie” (1995, nr 10); *Wampir* „Dekada Literacka” (1998, nr 10); *Monachium, 1992* (*Мюнхен, 1992*) „Radar” (2010, nr 2). (1994, 1996, wydanie III, poprawione: Izabelin 2005) *Rekreacje* (*Рекреації*), tłum. Ola Hnatiuk, Warszawa: Świat Literacki.

(1996) *Erz-herz-perc. Eseje* (*Ерц-герц-перц*), tłum. Przemysław Tomanek. Warszawa: Świat Literacki.

(2000, 2001) *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową* (współautor Andrij Stasiuk) (*Моя Європа: два есеї про найдивнішу частину світу*), tłum. Lidia Stefanowska. Wołowiec: Czarne.

(2000, 2004, 2015) *Moscoviada. Powieść grozy* (*Московіада. Повість жахів*), tłum. Przemysław Tomanek. Wołowiec: Czarne.

(2002) *Ostatnie terytorium. Eseje o Ukrainie* (*Моя остання територія*), tłum. Katarzyna Kotyńska, Lidia Stefanowska. Wołowiec: Czarne.

(2003) *Perwersja* (*Перверсія*), tłum. Renata Rusnak. Wołowiec: Czarne.

(2005) *Dwanaście kręgów* (*Дванадцять обручів*), tłum. Katarzyna Kotyńska. Wołowiec: Czarne.

(2005, 2007) *Piosenki dla martwego koguta* (*Пісні для мертвого півня*), tłum. Bohdan Zadura. Wrocław: Biuro Literackie.

(2006) *Diabeł tkwi w serze* (*Диявол ховається в серці*), tłum. Katarzyna Kotyńska, Ola Hnatiuk, Renata Rusnak. Wołowiec: Czarne.

(2007) *Egzotyczne ptaki i rośliny. Wiersze z lat 1980–1993* (*Екзотичні птахи і рослини*), tłum. Jacek Podsiadło. Wrocław: Biuro Literackie.

(2008) *Tajemnica. Zamiast powieści (Таємниця. Замість роману)*, tłum. Michał Petryk. Wołowiec: Czarne.

(2014) *Leksykon miast intymnych. Swobodny podręcznik do geopoetyki i kosmopolityki (Лексикон інтимних міст)*, tłum. Katarzyna Kotyńska. Wołowiec: Czarne.

Biłocerkiweć Natalka

„Frazy” (2002, nr 1–2; 35–36).

(2009) *Róża i nóż*, tłum. Bohdan Zadura. Rzeszów: Wydawnictwo Fraza.

Brusłynowski Jewhen

„Literatura na Świecie” (1999, nr 4); „Fraza” (2002, nr 35–36) – *Kalendarz 1996 (Бруслинський календар)*; „Przystań” (2004, nr 30).

Irwanec Oleksandr

„Literatura na Świecie” (1995, nr 10) – 25 wierszy, tłum. Bohdan Zadura: „Akcent” (1997, nr 3) – 5 wierszy; „Czas Kultury” (1997, nr 5–6); *Życie* (2000 nr 256); „Twórczość” (2005, nr 12) *Play the game*, „Pociąg 76”. (2008) *Dzień zwycięstwa*.

(2001) *Recording i inne utwory*, tłum. Przemysław Tomanek. Kraków: Księgarnia Akademicka. (2008) *Riwne. Rowno (Рівне/Ровно)*, tłum. Natalia Bryżko-Zapór. Warszawa: Prószyński i Spółka.

(2013) *Choroba Libenkrafta. Ponura powieść (Хвороба Ліберкрафта)*, tłum. Natalia Bryżko-Zapór. Wrocław: Biuro Literackie.

Neborak Wiktor

„Literatura na Świecie” (1995, nr 10) – 5 wierszy, opowiadanie *Flaszkocmoktacz (Woda) (Пляш-космоктач. Вода)*; „Tygodnik Literacki” (1991, nr 22–23); „Dekada Literacka” (1992, nr 10); „Czas Kultury” (1994, nr 5–6); „Więź” (1996, nr 10); „Akcent” (1997, nr 3); „Tygiel Kultury” (1999, nr 1–3); „Czas Kultury” (1994, nr 5–6; 1995, nr 1) oraz „Twórczość” (2005, nr 12) – *Wprowadzenie do Ви-Ва-Ви (Введення у Ви-Ва-Ви)*.

Riabczuk Mykoła

(2003) *Od Małorosji do Ukrainy (Від Малоросії до України)*, tłum. Ola Hnatiuk, Katarzyna Kotyńska. Kraków: Wydawnictwo Universitas.

(2003) *Dwie Ukrainy (Дві України: реальні межі, віртуальні ігри)*, tłum. Katarzyna Kotyńska, Wojciech Stanisławski i inni. Wrocław: Wydawnictwo KEW.

(2015) *Ukraina. Syndrom postkolonialny (Постколоніальний синдром)*, tłum. Wrocław: Wydawnictwo KEW.

Zabużko Oksana

„Biuletyn Literacki” (1993, nr 2; 1994, nr 6–7). Wiersz *Tak Ciebie kochałam (А все-таки я Вас любила)*; „Pobocza” (2008, nr 1).

(2003, 2008) *Badania terenowe nad ukraińskim seksem (Польові дослідження з українського сексу)*, tłum. Katarzyna Kotyńska. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.

(2007) *Siostró, siostró (Сестро, сестро)*, tłum. Katarzyna Kotyńska, Dawid Mońko. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.

(2013) *Muzeum porzuconych sekretów (Музей покинутих секретів)*, tłum. Katarzyna Kotyńska. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B. Powieść została uhonorowana Nagrodą Literacką Europy Środkowej „Angelus”.

Pokolenie „dewjadesiatnykiw” („деві́десятників”) oraz debiuty po 2000 roku**Andruchowycz Sofija**

- (2007) *Kobiety ich ciężczyzn* (Жінки їхніх чоловіків), tłum. Michał Petryk. Wołowiec: Czarne.
(2009) *Siomga* (Сьомга), tłum. Michał Petryk. Wołowiec: Czarne.
(2016) *Felix Austria* (Фелікс Австрія), tłum. Katarzyna Kotyńska. Wołowiec: Czarne.

Bondar Andrij

- „Twórczość” (2005, nr 12) *Krespo* (Кресно), tłum. Bohdan Zadura.
(2005) *Jogging*, tłum. Adam Wiedemann, Bohdan Zadura. Nowa Ruda: Wydawnictwo Mamiko.
(2011) *Historie ważne i nieważne*, tłum. Bohdan Zadura. Wrocław: Biuro Literackie.

Deresz Lubko

- (2005) *Kult* (Культ), tłum. Anna Łazar, Justyna Marciniak. Warszawa: Prószyński i Spółka.
(2005) *Arche. Monolog, który wciąż jeszcze trwa* (Архе), tłum. Katarzyna Kotyńska. Warszawa: Prószyński i Spółka.

Izdryk Jurij

- „Gazeta. Magazyn” (1996, nr 11) – esej *Introdukcja* (Пояснення інтродукція); „Literatura na Świecie” (1995, nr 10) – fragment powieści *Wyspa Krk* (Півострів КРК), esej – *Stanisławów: tęsknota za tym, co nieprawdziwe* (Станіслав: туга за несправжнім); „Czas Kultury” (1998, nr 1) – esej *Ja też lubię tanie uciechy, psia krew*; *Literatura na Świecie*” (1999, nr 4) *Podwójny Leon* (Подвійний Леон); „Literatura na Świecie” (2004, nr 5–6) – „Ha! Art.” (2005, nr 20) *Anatomia Marlen. Arktyczne sny* (Анатомія Мерлен. Арктичні сни); „Pobocza” (2008, nr 4).
(1998) *Wozzeck* (Воццек), tłum. Ola Hnatiuk i Lidia Stefanowska. Warszawa: Wydawnictwo Tyrsa.

Karpa Irena

- „Akcent” (2006, nr 4).
(2006) *Freud by płakał* (Фройд би плакав), tłum. Michał Petryk. Wołowiec: Czarne.

Lubka Andrij

- „Akcent” (2008, nr 4), „Pobocza” (2009, nr 2).
(2013) *Killer* (Кілер. Збірка історій), tłum. Bohdan Zadura. Wrocław: Biuro Literackie.
(2016) *Karbid* (Карбід), tłum. Bohdan Zadura. Lublin: Warsztaty Kultury w Lublinie.

Machno Wasyl

- „Fraza” (2002, nr 35–36); „Akcent” (2015, nr 4) *Listy i powietrze. Opowiadania pograniczne*.
(2003) *Wędrowcy*, tłum. Andrzej Nowak, Renata Rusnak, Bohdan Zadura. Poznań: Wydawnictwo Bonami.
(2005) *34 wiersze o Nowym Jorku i nie tylko* (34 вірші про Нью-Йорк і дещо інше), tłum. Bohdan Zadura. Wrocław: Biuro Literackie.
(2011) *Nitka* (Нитка), tłum. Bohdan Zadura. Sejny: Wydawnictwo Pogranicze.
(2012) *Dubno, koło Leżajaska. Wiersze i eseje*, tłum. Bohdan Zadura. Leżajsk: Stowarzyszenie Rozwoju Wsi Dębno i Miejskie Centrum Kultury w Leżajsku.
(2015) *Listy i powietrze. Opowiadania pograniczne*, tłum. Bohdan Zadura. Lublin: Wschodnia Fundacja Kultury „Akcent”.
(2016) *Express „Venezia”*, tłum. Bohdan Zadura. Mikołów: Instytut Mikołowski.

Matijas Dzwinka

„Radar” i „Pociąg 76” (wydania internetowe).

(2014) *Powieści o ojczyźnie (Роман про батьківщину)*, tłum. Bohdan Zadura. Wrocław: Biuro Literackie.

Matios Maria

(2006) *Nacja (Нація)*, tłum. Anna Korzeniowska-Bihuń. Rzeszów: Podkarpacki Instytut Książki i Marketingu.

(2010) *Słodka Darusia (Солодка Даруся)*, tłum. Anna Korzeniowska-Bihun. Warszawa: Wydawnictwo Andrzej Bihun.

Prochaśko Taras

(2001) *Inne dni Anny (Інші дні Анни)*, tłum. Renata Rusnak, Lidia Stefanowska. Wołowiec: Czarne.

(2005) *Niezwykli (Непрости)*, tłum. Renata Rusnak. Wołowiec: Czarne.

(2006) *Ukraina (Атлас автомобільних доріг України)*, współautor: Serhij Żadan, tłum. Renata Rusnak. Kraków: Wydawnictwo Nemrod.

(2007) *Z tego tożna zrobić kilka opowieści (З цього можна зробити кілька оповідань)*, tłum. Renata Rusnak. Wołowiec: Czarne.

(2007) *Spalone lato (Спалене літо)*, tłum. Renata Rusnak. Kraków: Wydawnictwo Nemrod.

(2014) *W gazetach tego nie napiszą (У газетах цього не напишуть)*, tłum. Renata Rusnak. Wołowiec: Czarne.

Słapczuk Wasyl

(2012) *Kobieta ze śniegu (Жінка зі снігу)*, tłum. Iwona Wasilewska, Wojciech Pestka. Lublin: Wydawnictwo Polihymnia.

Śniadanko Natałka

(2004) *Kolekcja pamiętności, czyli przygody młodej Ukrainki (Колекція пристрастей, або пригоди молодої українки)*, tłum. Katarzyna Kotyńska, Renata Rusnak. Wołowiec: Czarne.

(2008) *Ahatanhel (Синдром стерильності)*, tłum. Renata Rusnak. Wołowiec: Czarne.

(2014) *Lubczyk na poddaszu (Комашина марзанка)*, tłum. Ksenia Kaniewska. Wrocław: Biuro Literackie.

Wynnyczuk Jurij

(2001, 2008) *Knajry Lwowa (Кнайпи Львова)*, tłum. Viktoriya Yurchenko, Sebastian Delura. Warszawa: Wydawnictwo REA.

Żadan Serhij

„Pociąg 76” (2008); „Twórczość” (2005, nr 12); „Radar” (2010, nr 1) *Czas, kiedy zatrzymuje się słońce (Час, коли сонце зупиняється)*; „Akcent” (2006, nr 2).

(2005) *Historia kultury początku stulecia (Історія культури початку століття)*, tłum. Bohdan Zadura.

Etiopia (Ефіопія). Wrocław: Biuro Literackie.

(2005) *Big Mac (Біз Мак)*, tłum. Michał Petryk. Wołowiec: Czarne.

(2006) *Depeche Mode (Депеш Мод)*, tłum. Michał Petryk. Wołowiec: Czarne.

(2007) *Anarchy in the UKR*, tłum. Michał Petryk. Wołowiec: Czarne.

- (2008) *Hymn demokratycznej młodzieży (Гімн демократичної молоді)*, tłum. Michał Petryk. Wołowiec: Czarne.
- (2009) *Odsetek samobójstw wśród klaunów (Відсоток самогубств серед клоунів)*, współautor Jacek Dziaczkowski. Warszawa–Berlin: Wydawnictwo: Fototapeta.
- (2013) *Woroszyłowgrad (Ворошиловград)*, tłum. Michał Petryk. Wołowiec: Czarne.
- (2014) *Mezopotamia (Месопотамія)*, tłum. Adam Pomorski, Michał Petryk. Wołowiec: Czarne.

Antologie

- (1990) *Powroty nieobecnych: Lina Kostenko* – wybór i oprac. Bazyli Nazaruk i Mirosław Czech. Nakł. Miejskiego Centrum Kultury.
- (1991) *Czarnobylski autograf. Antologia współczesnej poezji ukraińskiej*, oprac. Waldemar Smaszcz, Stanisław Srokowski. Białystok: Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury.
- (1991) *Ukraińskie wiersze miłosne. Wybór liryki współczesnej*, oprac. Stanisław Srokowski. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- (1994) *Rybo – wino – kur. Antologia literatury ukraińskiej ostatnich dwudziestu lat*, red. Ola Hnatiuk. Warszawa: Świat Literacki.
- (1995) *Moje cztery światy*, tłum. Zygmunt Józef Rybak.
- (1998) *Po tamtej stronie deszczu. Poezja ukraińska*, oprac. i tłum. Tadeusz Karabowicz. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- (2005) *Pomarańczowa poezja*, wyb. Jakub Herold. Bydgoszcz: Instytut Wydawniczy Świadectwo.
- (2005, 2007) *Wiersze zawsze są wolne. Przekłady z poezji ukraińskiej*, tłum. Bohdan Zadura. Wrocław: Biuro Literackie.
- (2008) *Ludzie miasta. Literatura Białorusi, Niemiec, Polski i Ukrainy. Antologia tekstów*, red. Piotr Marecki, Renata Serednicka, Igor Stokfiszewski. Kraków: Wydawnictwo HA!ART.
- (2011) *Cząstki pomarańczy. Nowa poezja ukraińska (Дольки помаранч. Нова українська поезія)* – dwujęzyczna polsko-ukraińska antologia, oprac. i tłum. Aneta Kamińska. Kraków: Wydawnictwo HA!ART.
- (2012) *30 wierszy zza granicy. Młoda poezja ukraińska*, wyb. i tłum. Aneta Kamińska. Rzeszów: Podkarpacki Instytut Książki i Marketingu.
- (2012) *Dryblując przez granice. Polsko-ukraińskie Euro 2012*, red. Monika Sznajderman, Serhij Żadan. Wołowiec: Czarne.
- (2015) Aneta Kamińska. *Wschód – Zachód. Wiersze z Ukrainy i dla Ukrainy*. Warszawa: Pobocza Peryferii.
- (2016) *Listy z Ukrainy. Antologia poezji. Листу з України. Поетична антологія*. Warszawa: Wydawnictwo Rada Artystyczna „Dialog”.

Bibliografia

- Agiejewa Wira. 2005. *Między autentyzmem a imitacją*. W: *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*. T. 1: *Transformacja*. Red. Janaszek-Ivaničkova H. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa: 155–170.
- Gundorova Tamara. 2005. *Післячорнобильська бібліотека: Українсь'кij літературний постмодерн*. Київ: Критика [Гундорова Тамара. 2005. *Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн*. Київ: Критика].

- Kornijenko Agnieszka. 1998. *Ukraiński modernizm*. Kraków: Universitas.
- Kowalska Anna. 2011. *Natalka Śniadanko laureatką nagrody literackiej im. Conrada*. (online) <http://culture.pl/pl/artykul/natalka-sniadanko-laureatka-nagrody-literackiej-im-conrada> (dostęp 19.08.2017).
- Literatura jest potrzebna – jak jedzenie czy kochanie się. Wywiad z Tarasem Prochaśko*. (online) <http://www.pociag76.pl/img/okladki/spec1b.pdf> (dostęp 2.03.2014).
- Lubka Andrij. 2013. *Ukraińska literatura współczesna*. (online) <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/ukrainska-literatura-wspolczesna> (dostęp 12.08.2017).
- Mokry Włodzimierz. *Wasyła Stusa droga do niepodległej Ukrainy*. (online) http://www.nestor.cracow.pl/Wydawnictwo/kzu_1_2/25_mokry_stus.htm (dostęp 30.03.2014).
- Nabytowycz Ihor. 2005. *Łamanie tabu: przestrzeń subkulturowa w ukraińskiej prozie postmodernistycznej*. W: *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*. T. 4: *Mniejszości*. Red. Dąbrowski M. Warszawa: Kolor Plus: 218–230.
- Olszewska Małgorzata. 2016. *Najlepszy moment w historii*. (online) <http://e-radar.pl/pl/magazyn/09-2014/najlepszy,moment,w,historii,2.html> (dostęp 12.08.2017).
- Rubczak Bohdan. 1995. *Ponieważ nie mamy czasu: najnowsza poezja ukraińska*. „Literatura na Świecie” nr 10: 192–217.
- Saturczak Łukasz. *UKRAINA 2012: Niczego o nas nie ma w konstytucji*. (online) <http://www.dwutygodnik.com/artykul/3621-ukraina-2012-niczego-o-nas-nie-ma-w-konstytucji.html> (dostęp 2.04.2014).
- Slivins'kij Ostaп. 2009. *Pol's'ka situaciã narazi ê unikal'noù*. (online) <http://litakcent.com/2009/05/14/ostap-slyvynskij-polska-sytuacja-narazi-je-unikalnoju/> (dostęp 17.06.2015) [Сливинський Остап. 2009. *Польська ситуація наразі є унікальною*. (online) <http://litakcent.com/2009/05/14/ostap-slyvynskij-polska-sytuacja-narazi-je-unikalnoju/> (дostęp 17.06.2015)].
- Wach Jarosław. 2012. *Jeśli chodzi o lirykę ukraińską – wszystkie drogi prowadzą do Lublina. Czytanie Ukrainy w Akcencie – Noc kultury 2012*. „Akcent” nr 3. (online) <http://www.akcentpismo.pl/pliki/nr3.12/wach.html> (dostęp 3.04.2014).

Summary

A review of Ukrainian literature translated into Polish after 1989

The article aims at presenting an outline of the Ukrainian literature that has been popularised on the Polish publishing market after 1989. The transformation taking place in Ukraine encouraged Poles' interest in their south-eastern neighbour. This popularity is not yet reflected in their acquaintance with Ukrainian literature published in Poland. This shows that Ukraine is still perceived through a political rather than literary or cultural perspective. The undertaken analysis revealed that the range of Ukrainian literature in translation offered by Polish publishing houses is not, however, as modest as it might be expected judging by its little popularity.

Key words: Polish translation, Polish publishing, Ukrainian literature in translation

Kontakt z Autorką:
zbp58@interia.pl

Olga Letka-Spychała

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Profesjolekty jako źródło translacyjnych i kulturowych problemów tłumacza (na materiale *Kolacji z zabójcą Aleksandry Marininy w tłumaczeniu Margarity Bartosik*)

Przekład tekstów kultury ze względu na ich zawartość tematyczną, kompozycyjną, ideową oraz językową sprawia trudności w sensie technicznym oraz interpretacyjnym. Osiągnięcie przez tłumacza pożądanej relewancji czy też „analogii kształtu” – jak ją określiła Katharine Reiss – jest możliwe, gdy proces translacji został poprzedzony przez dwa etapy: zrozumienie oraz eksplikację „pierwotworu” [Krysztofiak 1996, 43] na wszystkich płaszczyznach – od znaczenia poszczególnego wyrazu – do sensu globalnego [Markiewicz 1984, 169]. W odniesieniu do przekładu należy jednak pamiętać, że odnalezienie i zastosowanie odpowiedniego analogonu nie czyni zeń tworu idealnego. Zaakcentował to Tadeusz Boy-Żeleński w *Nowych studiach z literatury francuskiej*, w których zwrócił uwagę, że złożony proces tłumaczenia musi uwzględniać zarówno genetyczną antecedencję dzieła, jak i jego kontekstualne zależności:

Przekład jest to rzecz trudna; pod względem formalnym trudniejsza niż pisanie, łatwiej bowiem znaleźć formę dla myśli własnej, (...) nie dla myśli cudzej powstałej z zupełnie innego ducha. Wymaga nie tylko znajomości mowy obcej, ale ogólnej znajomości literatury i kultury danego kraju; wreszcie panowanie nad własnym ojczystym językiem [Boy-Żeleński 1922, 285].

Na podstawie przytoczonej wypowiedzi możemy wysunąć wniosek, że tłumacz poza oczywistymi kompetencjami leksykalnymi, stylistycznymi, składniowymi czy dyskursywnymi [Pisarska, Tomaszewicz 1996, 68] powinien wykazać się również znajomością refleksów społeczno-kulturowych, wymogów estetyki i poetyki gatunku w kulturze sekundarnej oraz – co najważniejsze – precyzyjnym doбором środków zdolnych do wiernego odtworzenia walorów oryginału.

W kontekście powyższych rozważań niezwykle poważnym wyzwaniem, wbrew pozorom, może okazać się przekład literatury masowej. Z jednej strony, pogardliwie określana przez krytyków mianem brukowej, prymitywnej za sprawą swej „estetycznej wtórności” i seryjności, tworzy iluzję konwencjonalnego i nieskomplikowanego

materiału wyjściowego, z drugiej zaś z powodu swej „rozrywkowo-relaksacyjnej” funkcji obliuguje tłumacza do stworzenia takiego przekładu, który byłby atrakcyjny dla sekundarnego odbiorcy pod względem językowym oraz formalnym.

Literatura masowa w wydaniu rosyjskim obfituje w wiele hybrydalnych gatunków. Wyrosły one przede wszystkim na gruncie prozy. Obok form, takich jak powieść sensacyjna, szpiegowska, polityczna, fantasy czy tzw. *bojewik*, szczególne miejsce zajmują wszelkie odmiany powieści kryminalnej, której rozkwit przypadł na lata 90. W jej obrębie znalazły się kryminały ironiczne Darii Doncowej, miłośno-fantastyczne Anny Małyszewej czy kryminały „retro” Borysa Akunina cieszące się niezmienną atencją zarówno rodzimych, jak i polskich czytelników.

Wśród wymienionych przedstawicieli gatunku nie może zabraknąć również królowej rosyjskiego kryminału, „rosyjskiej Agaty Christie” – Aleksandry Marininy wpisującej się w nurt „powieści milicyjnej”¹. Bardzo często jej utwory postrzegane są jako kronika z dziejów współczesnej Rosji. Pisarka pokazuje przekrój społeczeństwa od środowisk kryminogennych, marginesu społecznego po elitę intelektualną. Szczególne miejsce w tej heterogenicznej mozaice zajmuje milicja: funkcjonariusze, zwierzchnicy powiązani ze strukturami przestępczymi, jak w utworze *Męskie gry* [Wołodźko-Butkiewicz 2004, 280], lub towarzyszący głównej bohaterce – Anasztazji Kamińskiej w rozwiązywaniu najbardziej zawiłych i tajemniczych zagadek kryminalnych.

Oprócz niezwykle dynamicznych wątków sensacyjnych, umiejętnego operowania stereotypami literatury popularnej w powieściach A. Marininy intryguje również język. Ze względu na specyfikę gatunkową oraz różnorodność występujących aktantów (przemytnicy, gangsterzy, złodzieje, płatni zabójcy) dominują w nim neologizmy, idiomy, a przede wszystkim wyrażenia profesjolektalne środowiska milicjantów. Obecność w pierwowzorze wspomnianej leksyki znacząco komplikuje przekład i stanowi źródło wielu translacyjnych i kulturowych trudności, które znajdują pełniejszy wyraz w niniejszej analizie. Przy omawianiu interesującego nas zagadnienia opierać się będziemy na materiale egzemplifikacyjnym pochodzącym z powieści *Стечение обстоятельств*, w polskim przekładzie przygotowanym przez Margaritę Bartosik (*Kolacja z zabójcą*). Dodać należy, że w Rosji książka ukazała się w 1993 roku, natomiast na polski rynek wydawniczy trafiła dopiero w 2007 roku.

¹ Milicyjna odmiana powieści i noweli kryminalnej funkcjonowała w krajach tzw. realnego socjalizmu, gdzie pojawiła się po 1955 r. (po upadku stalinizmu) i istniała do 1989 r. Jej specyfikę stanowiło z jednej strony połączenie cech kryminału sensacyjnego i detektywistycznego, z drugiej natomiast kreacja detektywa-milicjanta będącego uosobieniem wszelkich cnót osobistych, społecznych, rodzinnych jako wzór do naśladowania [*Słownik literatury popularnej* 1994, 321].

Zanim jednak zajmiemy się szerokim spektrum problemów natury językowo-kulturowej, z jakimi musiał zmierzyć się tłumacz, na chwilę zatrzymajmy się przy przekładzie tytułu pierwowzoru. Jak słusznie zauważył Edward Balcerzan, istnieją przekazy, w których „rolę tytułu trudno przecenić” [Balcerzan 1998, 56]. Jest w nim wszystko, co ważne dla całości: główny sens, koncepcja poetyki, klucz do szyfru stylistycznego. W odniesieniu do literatury masowej nabiera on nieco innego znaczenia. Poza swą tradycyjną funkcją nadawania nazwy określone mu utworowi musi również go identyfikować, wpływać na rozpoznawalność i co najważniejsze „dobrze go sprzedawać” [Belczyk 2007, 124]. Gdy przyjrzymy się powieści A. Marininy, bez trudu możemy dostrzec, że oryginalny tytuł i jego tłumaczenie nie mają ze sobą za wiele wspólnego. Ten fakt może dziwić, ponieważ wydawałoby się, że tłumaczka w oryginalnej wersji nie natknęła się na żadną przeszkodę (kulturową, leksykalną) uniemożliwiającą jego dosłowne przetłumaczenie (*Zbieg okoliczności*). Po wnikliwej analizie okazało się jednak, że o całkowitej modyfikacji tytułu zdecydowały względy marketingowe i rynkowe. W 1993 roku w Polsce pojawiła się powieść Joanny Chmielewskiej *Zbieg okoliczności* opowiadająca historię kobiety przypadkowo wpłątanej w handel narkotykami. By nie nadawać identycznego tytułu dwóm różnym książkom należącym do tego samego gatunku, tłumaczka wybrała w naszej ocenie trafny, choć odległy brzmieniowo wariant – *Kolacja z zabójcą*. Spełnia on swoje zadanie, gdyż wywołuje u polskiego czytelnika pożądane przez autorkę skojarzenia ze sprawcą przestępstwa, wokół którego jest zorganizowana fabuła powieści. Z całą pewnością takie posunięcie tłumaczki należy uznać za uzasadnione, bowiem czytelnik przy wyborze właściwej pozycji mógłby poczuć się nieco zdezorientowany.

Powróćmy jednak do kwestii, które stanowią *meritum* naszych rozważań. By nie zabłądzić w gęstwinie różnorodnych sformułowań określających istotę profesjolektów, będziemy posługiwać się definicją zaproponowaną przez Aleksandra Wilkoń, który nazwał je „zwrotami charakteryzującymi się zasięgiem użycia ograniczonym do określonego środowiska, grupy społecznej, wyodrębniających się z ogółu społeczeństwa pod względem wykonywanego zawodu” [Wilkoń 1987, 99–101]. W celu dokładniejszego zobrazowania zawłości translacyjnych wyrażen profesjolektalnych w utworze A. Marininy dokonaliśmy ich klasyfikacji na leksykę związaną ze stanowiskami i stopniami służbowymi oraz czynnościami milicyjnymi. Analizę rozpoczniemy od zagadnienia przekładu terminów przedstawiających miejsce danego funkcjonariusza w hierarchii i strukturze organizacyjnej, co obrazuje zestawienie 1.

Już na pierwszy rzut oka widzimy, że w tłumaczeniu zdecydowano o zachowaniu specyficznej dla kultury źródłowej terminologii oraz tożsamy z oryginałem form dystynkcji: major pozostaje majorem, a pułkownik – pułkownikiem. Co prawda wybór takiej strategii „egzotyzuje” tekst, ale nie komplikuje jego recepcji. Komentarz

Zestawienie 1

Oryginał	Przekład
„Пока ничего, товарищ полковник , – упавшим голосом доложил Игорь Лесников” [Marinina 1993, 34].	„Nic na razie nie mamy, panie pułkowniku – zameldował zmartwionym głosem Igor Lesnikow” [Marinina 2012, 36].
„ Майор милиции Каменская, сидела на чужой кухне в чрезвычайно легкомысленном неглиже” [Marinina 1993, 39].	„ Major milicji Kamińska, siedziała w cudzej kuchni w niezwykle wyzywającym neglizżu” [Marinina 2012, 40].

wyjaśniający tłumacza jest tu zbędny, ponieważ dla polskiego recipienta wskazane terminy nie brzmią obco, a co więcej – potrafi on je powiązać ze stopniami wojskowymi funkcjonującymi w polskich realiach². Zauważamy jednak, że tłumaczka nie jest konsekwentna w wyborze strategii translatorskiej. Wymowną egzemplifikacją jest przekład leksemu „товарищ”. Oczywiście, mógłby on w przekazie sekundarnym pozostać „towarzyszem”, jednakże ze względu na uwarunkowania społeczno-historyczne i możliwe negatywne konotacje u polskiego odbiorcy zyskał formę bardziej oficjalną – „pan”.

Do neutralizacji obcości dochodzi również w tłumaczeniu nazw stanowisk zajmowanych w poszczególnych służbach. Nie jest to jednak spowodowane ujemnym nacechowaniem danych wyrazów czy luką terminologiczną w języku docelowym, ale chęcią uproszczenia przekładu i dostosowania go do potencjału intelektualnego i oczekiwań ewentualnego odbiorcy. Przyjrzyjmy się poniższemu dwutekstowi (zestawienie 2).

Zestawienie 2

Oryginał	Przekład
„Любой человек, проработавший в уголовном розыске больше пяти лет, так или иначе сталкивается практически со всеми розыскниками и следователями города Москвы” [Marinina 1993, 50].	„Každy, kto przepracował w wydziale kryminalnym ponad pięć lat, musiał się zetknąć praktycznie ze wszystkimi detektywami Moskwy” [Marinina 2012, 53].

Zestawiając oba fragmenty widzimy, że w tekście docelowym dochodzi do opuszczenia kilku leksemów, wobec których nie zastosowano jakichkolwiek środków kompensacyjnych. O ile pominięcie słów, takich jak „człowiek”, „tak czy inaczej”, „miasta”, nie powoduje większej straty w planie znaczeniowym, o tyle zredukowanie dwóch odrębnych form profesjolektalnych: „розыскник” i „следователь” do jednej może budzić zastrzeżenia. Podobnie jak w przypadku stopni służbowych tłumaczka

² Zarówno w Rosji, jak i w Polsce (do 1990 r.) stopnie milicyjne (a obecnie policyjne) nawiązywały do wojskowych.

nie posłużyła się przypisem, by objaśnić niewprawnemu czytelnikowi zawłości rosyjskiego systemu prawno-milicyjnego, w którym „розыскник” jest pracownikiem służby kryminalnej, natomiast „следователь” uczestniczy w procedurze postępowania karnego, a ściślej w postępowaniu przygotowawczym. Pozostawiając go z nieco „zamerykanizowanym”, choć dobrze znanym wariantem, detektywa, niestety, nie oddała istoty semantycznej danych desygnatów. Co więcej, naraziła swój przekaz na ryzyko zafałszowania informacji zakodowanej w pierwowzorze, gdyż w polskich realiach detektywami nazywamy zarówno pracowników prywatnych firm detektywistycznych, jak i detektywów policyjnych. Gdy uwzględnimy, że mamy do czynienia ze specyficznym materiałem badawczym, jakim jest literatura popularna i charakterystyczna dla niej odmiana języka potocznego, to możemy pokusić się o odnalezienie bardziej ekwiwalentnych form mieszczących się właśnie w takim rejestrze. Instrumentarium języka zawodowego w tym zakresie nie jest bogate, ale dostarcza kilku propozycji: „kryminalny”, „operacyjny”, „śledczy”, „dochodzeniowiec”.

Przed innymi dylematami stanęła tłumaczka w procesie transpozycji nazw odnoszących się do czynności służbowych. W tej grupie najpełniej ujawniły się rozbieżności terminologiczne, których z uwagi na specyfikę „masowego” audytorium nie należy odczytywać w kategorii „niedociągnięć” leksykalnych czy braków na poziomie wiedzy specjalistycznej, ale jako intencjonalne działanie. Porównajmy zatem różne wersje tłumaczenia zwrotu „оперативное совещание” podanych w zestawieniu 3.

Zestawienie 3

Oryginał	Przekład
„ Оперативное совещание Виктор Алексеевич начал, как обычно, длинным приветствием” [Marinina 1993, 17].	„Wiktor Aleksiejewicz rozpoczął naradę jak zawsze od długiego powitania” [Marinina 2012, 19].
„Виктор Алексеевич Гордеев, проводил свое последнее оперативное совещание в должности начальника отдела по тяжким насильственным преступлениям” [Marinina 1993, 19].	„Wiktor Aleksiejewicz Gordiejew prowadził swoją ostatnią odprawę operacyjną jako szef sekcji zabójstw ” [Marinina 2012, 21].

Wydaje się niezrozumiały wybór form „narada” oraz „odprawa operacyjna” w miejsce istniejącego w leksykonie policyjnym ekwiwalentu „odprawa służbowa”, która ma na celu przygotowanie policjantów do wykonywania obowiązków w trakcie godzin służby i weryfikację stanu ich przygotowania. Obydwa zaproponowane przez tłumaczkę rozwiązania nie sprzyjają wiernemu odtworzeniu znaczenia i uruchamiają inne pola asocjacyjne. Pierwsze z nich „pozbawia” całą sytuację powagi, gdyż ewokuje skojarzenia ze spotkaniem „zwykłych obywateli”. Drugie natomiast tę

powagę zachowuje, ale przez to, że nie znajduje zastosowania w języku milicyjnym, wprowadza do tekstu element sztuczności i nienaturalności.

W przywołanym fragmencie pewną wątpliwość budzi również wyrażenie „начальник отдела по тяжким насильственным преступлениям” przekształcone w „szef sekcji zabójstw”. Omówienie tej strukturalno-semantycznej transformacji przekładowej rozpocznijmy od komponentu „тяжкие насильственные преступления” oznaczającego w rosyjskim prawie karnym grupę najcięższych przestępstw przeciwko życiu i zdrowiu, do której należą zabójstwo, gwałt i czyny o charakterze chuligańskim. Autorka przekładu nie zdecydowała się na przekład *verbum pro verbo*, nie skorzystała również z odpowiednika funkcjonującego w kulturze docelowej – Wydział ds. walki z przestępczością przeciwko życiu i zdrowiu. Ograniczyła się jedynie do zastosowania korelatu – „zabójstwo” mającego węższy zakres znaczeniowy. Odwołanie się do istniejącego w realiach odbiorcy sekundarnego bliskoznacznika pozwoliłoby uniknąć drobnych uchybień translatorskich, za jakie uznać możemy zaproponowane przez M. Bartosik tłumaczenia jednostek leksykalnych „начальник” – „szef”, „отдел” – „sekcja”. W tym przypadku doskonałym rozwiązaniem byłoby wprowadzenie kalki językowej – „naczelnik” (zgodnie ze strukturą organizacyjną koordynowaniem pracy wydziałów i sekcji zajmują się naczelnicy) oraz „wydział”. Jednakże takich analogów nie odnajdujemy w tekście docelowym. W wyniku modyfikacji translatorskiej obydwie leksemy zyskały potoczny, nie do końca „równoważny” w stosunku do oryginału kształt. Oczywiście, zastosowane transformacje nie wpłynęły w sposób zasadniczy na ogólny sens i wymowę przekazu, ale doprowadziły do „skompresowania” informacji zawartej w omawianym związku wyrazowym.

Nazwy czynności procesowo-kryminalistycznych przeprowadzanych przez antenatów utworu A. Marininy to kolejne źródło tym razem poważniejszych przekładowych omyłek. Należy podkreślić, że w tym przypadku mamy do czynienia ze słownictwem „sztywnym”, zunifikowanym i skodyfikowanym. Jakakolwiek ingerencja (usunięcie, dodanie lub zamiana elementu) w wewnętrzną strukturę pociąga ryzyko „pęknięć” semantycznych i kompozycyjnych, tak jak zostało to zilustrowane w zestawieniu 4.

Zarówno „осмотр места происшествия”³, jak i „предъявление для опознания”⁴ są czynnościami mającymi analogi w polskiej rzeczywistości prawnej. Pierwsza

³ Осмотр места происшествия – „неотложное следственное действие, которое состоит в непосредственном изучении и фиксации следователем обстановки места происшествия, находящихся на нем следов и иных объектов в целях получения фактических данных, имеющих значение для дела” [Карлов 2011, 36].

⁴ Предъявление для опознания – „процессуальное действие, состоящее в предъявлении в ходе предварительного расследования либо судебного следствия свидетелю, потерпевшему,

Zestawienie 4

Oryginał	Przekład
„Наши герои озверели окончательно от того, что подозреваемый сует нос в осмотр места происшествия... ” [Marinina 1993, 51].	„Nasi twardziele się wściekli, że podejrzany wtrąca się w ogłędziny miejsca zbrodni... ” [Marinina 2012, 53].
„Все они негласно сфотографированы, чтобы при первой же возможности предъявить потерпевшей для опознания ” [Marinina 1993, 53].	„Wszyscy zostali sfotografowani z ukrycia, żeby przy pierwszej sposobności pokazać ich zdjęcia ofierze ” [Marinina 2012, 55].

z nich odnosi się do „ogłędzin miejsca zdarzenia” polegających na dokonaniu przez organ procesowy spostrzegania stanu obiektu poddanego ogłędzinom, natomiast druga – okazanie – to forma przesłuchania, której celem jest sprawdzenie, czy dany obiekt był wcześniej widziany w związku ze zdarzeniem. W ujęciu tłumaczki obydwie frazemy uległy transformacji przekładowej zrealizowanej za pomocą konwersji. W efekcie doszło do nieudolnej zamiany „zdarzenia” na dosadniejszą i silniej oddziałującą na wyobraźnię czytelnika „zbrodnię”, natomiast czasownik „okazać” został zastąpiony synonimem „pokazać”.

Podsumowując nasze rozważania, chcielibyśmy podkreślić, że zaprezentowane uwagi nie miały na celu podważenia instancji tłumacza oraz technik i strategii translatorskich zastosowanych w przekazie sekundarnym. Nie służyły również zakwestionowaniu jakości i wartości artystyczno-merytorycznej przekładu. Przeprowadzona analiza udowodniła, że panujące przekonanie o tym, iż literatura masowa jest „lekka łatwa i przyjemna” nie znalazło potwierdzenia, szczególnie na gruncie translatorskim. W pracy z powieścią kryminalną, a zwłaszcza jej odmianą milicyjną, tłumacz musiał zmierzyć się z trudnościami natury językowej, semantycznej, odmiennością systemów prawnych oraz specyfiką dyskursu milicyjnego. Wykryty brak analogii w transpozycji wyrażen profesjonalnych w żaden sposób nie dyskwalifikuje przekładu i nie skazuje tłumacza na potępienie, bowiem działając z premedytacją, odtworzył zarówno realia, atmosferę, jak i przekaz zawarte w oryginale.

Bibliografia

- Balcerzan Edward. 1998. *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice: Śląsk.
 Belczyk Arkadiusz. 2007. *Tłumaczenie filmów*. Wilkowie: Wydawnictwo „Dla szkoły”.
 Boy-Żeleński Tadeusz. 1922. *Nowe studia z literatury francuskiej*. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza.

подозреваемому или обвиняемому (подсудимому) в установленном уголовно-процессуальном порядке какого-либо объекта (или его отображения) для установления тождества или различия с ранее им воспринимаемым объектом в связи с расследуемым событием” [Карлов 2011, 42].

- Karlov Vladimir Ākovlevič. 2011. *Kriminalistika: tezaurus-slovar' i shemy. Učebnoe posobie*. Moskva: „Al'fa-Press” [Карлов Владимир Яковлевич. 2011. *Криминалистика: тезаурус-словарь и схемы. Учебное пособие*. Москва: „Альфа-Пресс”].
- Krysztofiak Maria. 1996. *Przekład literacki a translatołogia*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Markiewicz Henryk. 1984. *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Marinina Aleksandra. 1993. *Stečenie obstoâtel'stv*. Moskva: Izdatel'stvo ĖKSMO. [Маринина Александра. 1993. *Стечение обстоятельств*. Москва: Издательство ЭКСМО].
- Marinina Aleksandra. 2012. *Kolacja z zabójcą*. Przeł. Bartosik M. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Pisarska Alicja, Tomasziewicz Teresa. 1996. *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Słownik literatury popularnej*. 1994. Red. Źabski T. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- Wilkoń Aleksander. 1987. *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wołodźko-Butkiewicz Alicja. 2004. *Od pieriestrojki do laboratoriów netliteratury*. Warszawa: Wydawnictwo „Studia Rossica”.

Summary

**Professional dialect as a source of lexical and cultural problems of the interpreter
(based on *Confluence of Circumstances* by Alexandra Marinina
and its Polish translation by Margarita Bartosik)**

Professional dialect as a source of lexical and cultural problems of the interpreter is considered in the article. The author of the article analyses two groups of professional dialects: vocabulary connected with the militsiya rank structure and militsiya procedures in the best-selling Russian writer of criminal novels – Alexandra Marinina. Her first novel *Confluence of Circumstances* published in 1996 was material of the present analysis.

Key words: militsiya, novel, Alexandra Marinina, translation, lexical and vocabulary problems, professional dialect

Kontakt z Autorką:
olgaletka@wp.pl

Iwona Anna NDiaye

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

***Kobieta demoniczna* Teffi (1872–1952) w przekładzie Juliana Tuwima**

Teffi (właśc. Nadieżda Łochwicka) była jedną z najbardziej rozpoznawanych postaci przedrewolucyjnej Rosji, poetką, felietonistką i autorką opowiadań humorystycznych. Od momentu wystawienia w 1907 roku na scenach Teatru Małego w Petersburgu pierwszej sztuki *Kobieca sprawa* (*Женский вопрос*) utwory Teffi nie schodziły z teatralnych afiszy. Pisarka szybko zyskała uznanie w środowisku literackim, a nawet przychyłość w oczach władzy. Zachwycali się nią przedstawiciele różnych stanów i profesji, od urzędników po gimnazjalistów, od wymagających krytyków po imperatora Mikołaja II¹. Również na obczyźnie, po tym jak wyemigrowała po przewrocie bolszewickim, w ekstremalnych warunkach, w jakich przyszło żyć rosyjskim emigrantom, zyskała popularność podobną do tej w kraju². Po drugiej wojnie światowej jej utwory ukazywały się w najważniejszych emigracyjnych wydawnictwach Berlina, Paryża, Sztokholmu, Pragi, Nowego Jorku i in. Twórczość Teffi wysoko oceniali krytycy i pisarze, reprezentujący niekiedy bardzo odległe poglądy ideowe oraz twórcze. Wśród tych, którzy bardzo pochlebnie wypowiadali się na temat artyzmu jej prozy, był m.in. noblista Iwan Bunin.

Ponadczasowy, uniwersalny i ogólnoludzki charakter dorobku Teffi sprawia, że na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat jej utwory cieszą się niezmiennym zainteresowaniem czytelników, krytyków i literaturoznawców, oczywiście przede wszystkim w Rosji, ale także we Francji, w Anglii i USA. Natomiast w Polsce twórczość Teffi nie jest szerzej znana, pozostając w kręgu zainteresowań jedynie wąskiego grona literaturoznawców. Wśród nielicznych opracowań naukowych warto przypomnieć porównawcze studium Anny Woźniak, która analizuje kategorię pamięci w utworach Zinaidy Gippius i Teffi [Woźniak 2010, 55–67]. Pojedyncze artykuły koncentrujące się na wybranych aspektach twórczości emigrantki

¹ Potwierdzenie ogromnej popularności Teffi odnajdujemy we wspomnieniach współczesnych: „Что знаем мы сегодня о писателе с некогда огромной славой, чья популярность затмевала другие имена, кем «восхищались буквально все, начиная от почтово-телеграфных чиновников и аптекарских учеников — как известно, самой низшей ступени читателей тех лет — до... императора Николая II”. Сут. wg [Одоевцева 1989, 167].

² Jak pisała Elizabeth Neatrou: „Где бы ни появлялась писательница, она вызывала бурную реакцию слушателей”. Сут. wg [Нитрауп 1989, 10–11].

znalazły się w dorobku Piotra Głuszkowskiego [2016, 307–317] oraz autorki niniejszej publikacji [NDiaye 2012, 71–81].

Jako pierwsza w świadomości polskich czytelników zaistniała nowela *Kobieta demoniczna* opublikowana w 1922 roku w ramach znanej serii „Książki Ciekawe” [Teffi 1922]. Warto przy tym nadmienić, iż w serii opublikowano tylko dwóch pisarzy rosyjskich, oprócz Teffi wyróżniono jedynie Nikołaja Gogola. Po 50 latach utwór został włączony do *Antologii dawnej noweli rosyjskiej*, obok wybitnych dzieł pisarzy-klasyków (Aleksandra Puszkina, Nikołaja Karamzina, Michaiła Lermontowa, Aleksandra Bestużewa-Marlińskiego, Nikołaja Gogola, Iwana Turgieniewa i in.) oraz pisarzy emigracyjnych (Iwana Bunina, Borisa Zajcewa, Zinaidy Gippius i in.) [*Antologia...* 1978]. W 1927 roku w ramach serii „Biblioteka Humoru Towarzystwa Wydawniczego” wydano tom *Dym bez ognia*, na który złożyły się następujące opowiadania Teffi: *Jak pisałam powieść*, *Korepetytor*, *Patryjota*, *Protekcja*, *O pamiętnikach*, *Francuski romans*. Wszystkie wymienione wyżej utwory ukazały się w tłumaczeniu Juliana Tuwima, popularyzatora i tłumacza literatury rosyjskiej w Polsce [Teffi 1927]. Ponadto w latach 40. nakładem lwowskiego wydawnictwa Książnica Polska „Leopolia” wydano cztery miniatury-skecze w tłumaczeniu J. Rodzyńkowskiego [Teffi 1937].

Od ponad 80 lat nie były podejmowane próby nowych tłumaczeń. Możliwe, że jedną z przyczyn słabej reprezentatywności różnorodnej gatunkowo twórczości Teffi w tradycji polskiego przekładu pozostają bariery translatoryczne. Pozornie przystępna twórczość rosyjskiej emigrantki pozostaje w istocie złożoną materią zarówno pod względem tematycznym, jak i stylistycznym. Z jednej strony szeroki rozgłos jej prozie zapewniały zrozumiała forma i treść oraz aktualność tematyki. Czytelnicy bez trudu identyfikowali się z realiami i bohaterami świata przedstawionego, w którym wszystko wydawało się znajome i bliskie: realizm sytuacyjny, biedny drobnomieszczanin borykający się z paradoksami otaczającego świata itd., z drugiej natomiast – walory artystyczne. Pod cienką warstwą satyry i ironii uważny czytelnik z łatwością dostrzeże ogromne pokłady refleksji i nostalgii. Satyrycznej wizji rzeczywistości w groteskowych niemal scenach z życia emigrantów autorka przeciwstawiała liryczne dygresje. Twórczość Teffi cechowała tym samym zadziwiająca umiejętność zespalandia przeciwstawnych elementów powagi i komedii, tragedii i anegdoty, co pozwala widzieć w niej bezpośrednią kontynuatorkę najlepszych tradycji literatury rosyjskiej, a przede wszystkim Nikołaja Gogola i Antona Czechowa.

Wszystko to sprawia, że proza Teffi staje się nieuchronnie prawdziwym wyzwaniem dla tłumaczy. Zasadność postawionej tezy postanowiliśmy zweryfikować na materiale tytułowej noweli ze zbioru *Демоническая женщина* i jej polskiego wariantu *Kobieta demoniczna* w tłumaczeniu Juliana Tuwima. Oceniając słuszność wyboru ekwiwalentów translatorskich z punktu widzenia indywidualnego stylu autora, uwzględniliśmy aspekt ideowo-tematyczny, fabularny i stylistyczny.

Koncepcja tomu, na który złożyło się dwanaście opowiadań: *Kobieta demoniczna*, *Subtelna psychologia*, *Pierwszy występ*, *Pod wpływem „sketchów”*, *Publiczność*, *Donżuan*, *Talent*, *Korepetytor*, *Opowiadania amerykańskie*, *Durnie*, *Prawdziwa legenda*, *Samodusić*, nieuchronnie sytuuje nasze rozważania w kontekście tzw. kwestii kobiecej, która zdominowała dyskurs literacki tego okresu. Twórczość Teffi była bowiem postrzegana jako wyraz feministycznej świadomości epoki. Przypomnijmy, że w jednoaktowej sztuce *Szczęśliwa miłość* (*Счастливая любовь*)³ z 1912 roku z właściwą sobie wykwintnością i w humorystycznej manierze ogrywała stereotypowe wzajemne postrzeganie kobiet i mężczyzn. Dialogi zaprezentowane w tym utworze możemy odczytać jako świadectwo iluzoryczności wyobrażeń, mitomanii, w których funkcjonują bohaterowie. Wypowiedzi świadczą o podskórnym buncie, sprzeciwie, wewnętrznej walce. Kobiety rzucają wyzwanie zastanym standardom, odmawiają pełnienia roli zabawek, ofiar, posłusznych uczennic, chcą samodzielnie decydować o swoim losie.

W tym nurcie pozostaje również analizowana przez nas nowela, w której autorka przedstawia satyryczny wizerunek kobiety-wampa. Niezwykły wygląd zewnętrzny i nietypowy obraz życia bohaterki znalazły odzwierciedlenie w trzech wątkach tematycznych, budujących atmosferę zagadkowości, demoniczności i niezrozumiałości. Owa „fantastyka bytu” zrodziła konieczność użycia adekwatnych środków wyrazu. Stąd najbardziej reprezentatywną grupę stanowią słowa, które możemy przypisać do warstwy języka potocznego z familiarnym stylistycznym zabarwieniem. Wiele słów z tej grupy ma kwalifikator „pospolity”. W tym kontekście możemy podkreślić, iż kluczowe komponenty znalazły funkcjonalne ekwiwalenty przekładowe (zob. zestawienie 1).

Zestawienie 1

Kluczowy komponent	W oryginale ^a	W przekładzie ^b
загадочность	черный втайне тайна нельзя говорить никто не знает не должен знать загадочная странная	czarny po kryjomu tajemnica mówić nie wolno nikt nic nie wie wiedzieć nie powinien zagadkowa –

³ Sztuka stanowiła inscenizację do opowiadania opublikowanego w tomie *Karuzela* (*Карусель*, 1912). Po raz pierwszy była wystawiona na scenie Teatru Litiejnyj w Sankt-Petersburgu w grudniu 1912 r. i wznowiona w październiku 1915 r. Zob. recenzję: „Новое время” 13 (26) октября 1915, № 14222. Opublikowana w tomie: [Тэффи 1913].

демоничность	проклята спасенья нет я тввварь	przeklęta niema zbawienia jestem podła
непонятость	отличается от женщины обыкновенной публика никогда не сможет понять их она не покажет их толпе застрелится этим самым цианистым кали	różni się od kobiety zwykłej publiczność nigdy ich nie zrozumie nie pokaże ich tłumowi zastrzelić się tym cyjankiem potasu

^a Wszystkie przykłady odnoszące się do tekstu oryginalnego pochodzą z wydania: [Тэффи 2010].

^b Wszystkie przykłady odnoszące się do wariantu polskiego w przekładzie J. Tuwima pochodzą z wydania, z zachowaniem oryginalnej pisowni: [Teffi 1922].

Zestawione „przekładowe ekwiwalenty” pozwalają ustalić wspólne dla języka polskiego i rosyjskiego ujmowanie fragmentów rzeczywistości. Liczną grupę stanowią wyrażenia identyczne pod względem znaczenia, struktury, składu leksykalnego, obrazowości i barwy stylistycznej. Jest to przykład identyczności leksykalnej i semantycznej. W polskim przekładzie odpowiadają zatem stylowi i ekspresywności rosyjskim związkom wyrazowym.

Należy jednak zaznaczyć, iż w pojedynczych przypadkach nie udało się zachować równowagi stylistycznej. Ważny dla ideowo-tematycznej konstrukcji utworu pozostaje *modus procedendi* głównej bohaterki. Kobieta demoniczna zawsze chce być w centrum uwagi, jej życzenia są na pierwszym miejscu, zawsze osiąga to, czego pragnie. Kobieta-wamp stawia żądania ludziom, którzy znajdują się w jej otoczeniu. Egocentryzm bohaterki podkreślają charakterystyczne konstrukcje gramatyczne z zaimkiem osobowym „Я” użytym w niewielkim objętościowo tekście aż 22 razy, wyrażenia: „Дайте мне, именно мне, слушайте меня, смотрите на меня” oraz powtórzona 14-krotnie fraza „Я хочу”. Tego efektu nie udało się zachować w wariantcie polskim. Zachowanie amplifikacji jednego z najbardziej wyrazistych środków stylistycznych prozy Teffi, i dominującego w analizowanym tekście, było utrudnione z uwagi na obowiązującą w języku polskim zasadę opuszczania zaimka osobowego. Ponadto tłumacz zrezygnował z powtórzeń leksykalnych, np. „Я хочу, хочу, хочу вина!” oddaje jako „Wina! chcę wina!”. Obrazują to przykłady w zestawieniu 2.

Zestawienie 2

Woryginalne	Wprzekładzie
– Селедка? Да, да, дайте мне селедки, я хочу есть селедку, я хочу, я хочу. Это лук? Да, да, дайте мне луку, дайте мне много всего, всего, селедки, луку, я хочу есть, я хочу пошлости, скорее... больше... больше, смотрите все... я ем селедку!	– Śledź? Tak, tak dajcie mi śledzia, chcę jeść śledzia, chcę, chcę! To cebula? Tak, tak, dajcie mi cebuli, dajcie mi dużo wszystkiego – i śledzia, i cebuli, chcę jeść, pożądam banalności, pręcej, więcej! patrzcie wszyscy... ja jem – śledzia!

– Вина! Вина! Дайте мне вина, я хочу пить! Я буду пить! Я вчера пила! Я третьего дня пила и завтра... да, и завтра я буду пить!	– Wina! Wina! Dajcie mi wina! Chcę pić! Będę piła! Wczoraj piłam i przedwczoraj i jutro – tak i jutro będę piła!
Я хочу молиться и рыдать, пока еще не взошла заря.	Chcę się modlić i łkać, póki jeszcze zorza nie błysnęła.
– Отчего я смотрю на вас? Я вам скажу. Слушайте меня, смотрите на меня... Я хочу – вы слышите? – я хочу, чтобы вы дали мне сейчас же, – вы слышите? – сейчас же двадцать пять рублей. Я этого хочу. Слышите? – хочу. Чтобы именно вы, именно мне, именно мне, именно двадцать пять рублей. Я хочу! Я тввварь!...	– Dlaczego patrzę na pana? Powiem... Niech pan słucha i patrzy na mnie... Chcę – słyszysz pan? chcę, aby mi pan dał natychmiast – słyszysz pan? – natychmiast 25 rubli! Tak chcę! Słyszysz pan? Chcę! Żeby właśnie pan, właśnie mnie, właśnie dał, właśnie 25 rubli! Chcę! Jestem podła!

Podjmując zagadnienia przekładu literackiego, Jerzy Ziomek podkreślał: „...nie piszę zbioru dla tłumaczy i nie rozstrzygam (...). Twierdzę tylko, że tekst oryginału i tekst przekładu odnoszą się do siebie, a to odnoszenie zna różne warianty: od wchłonięcia do wyobcowania” [Ziomek 1975, 54]. Stąd bardziej właściwe w tym przypadku wydaje się stosowanie pojęcia „translokacji” (przeniesienie w inne miejsce), które najtrafniej oddaje istotę i złożoność przekazu prozy Teffi w przekładzie. Określając zastosowaną strategię tłumaczeniową owej translokacji, należy stwierdzić, że J. Tuwim zdecydował się na adaptację i polonizację tekstu, w rezultacie czego zostały pominięte obce polskiemu czytelnikowi realia historyczne odnoszące się do innego obszaru kulturowego. Najbardziej wymownym przykładem jest fragment silnie nacechowany stylistycznie poprzez nagromadzenie leksyki cerkiewnej (zob. zestawienie 3).

Zestawienie 3

W oryginale	W przekładzie
Я хочу молиться и рыдать, пока еще не взошла заря. Церковь ночью заперта. Она знает, что она проклята , что спасенья нет, и покорно склоняет голову , уткнув нос в меховой шарф. Любезный кавалер предлагает рыдать прямо на паперти , но „она” уже угасла. (...) овладев с опасностью для жизни ее рукописью, прочел и потом рыдал всю ночь и даже, кажется, молился – последнее, впрочем, не наверное.	Chcę się modlić i łkać, póki jeszcze zorza nie błysnęła! Kościół są w nocy zamknięte. Wie, że jest przekłeta , że niema (sic!) zbawienia – i chyli pokornie głowę utkwivszy nos w boa. Uprzejmy młodzieniec proponuje łkać na ulicy, lecz „ona” – zgasiła już. (...) z narażeniem życia zawładnąć jej rękopisem, przeczytał, a potem szlochał przez całą noc. Podobno nawet modlił się , lecz nie na pewno.

Jak pokazują powyższe przykłady, tłumacz rezygnuje z elementów nacechowanych kulturowo, co ma swoje konsekwencje zarówno w planie ideowo-tematycznym, jak i stylistycznym. Cerkiewny leksem „подрясник” tłumacz określa „suknią”,

która budzi skojarzenia raczej z ubiorem wieczorowym niż suknią noszoną przez duchownych prawosławnych pod *riasą* – długą szatą z szerokimi rękawami. Natomiast scenę zlokalizowaną w cerkwi, o wyraźnej konotacji kultury prawosławnej, przenosi do kościoła. Ma to określone konsekwencje: skoro tłumacz zrezygnował z cerkwi, jako elementu sytuującego narrację w określonej przestrzeni, nie mógł także wprowadzić odpowiednika leksemu „паперть” – oznaczającego cerkiewną kruchtę. Dodajmy, że ten fragment tekstu w oryginale budzi dodatkowe skojarzenia nawiązujące do wyrażenia „стоять на паперти”, używanego w odniesieniu do biedaków, proszących o jałmużnę przy wejściu do cerkwi. Takiego odwołania siłą rzeczy pozbawiony jest tekst tłumaczenia.

Innym zabiegiem przybliżającym obce realia rodzimej kulturze jest konsekwentne przytaczanie swojsko brzmiących imion w miejsce rdzennie rosyjskich. „Марья Николаевна” staje się „Marią”, a krytyk „Александр Алексеевич” – krytykiem o inicjałach „NN”. Należy przy tym zaznaczyć, iż zabieg polonizowania imion w przekładach literatury rosyjskiej jest powszechną praktyką stosowaną przez polskich tłumaczy.

Główny środek stylistyczny charakterystyki bohaterki noweli stanowi opis. Wygląd zewnętrzny podkreślają części garderoby, nie występują natomiast elementy opisu, takie jak rysy twarzy czy figura. Zaś charakter kobiety demonicznej podkreśla sposób, w jaki zwraca się do innych osób, oraz jej zachowanie w typowych sytuacjach życia codziennego. Taka koncepcja opisu bohaterki wyrażona jest poprzez dużą frekwencję leksyki związanej z wyglądem zewnętrznym (np. *надевать, носить* itd.) oraz zaimków (*она, ее*), co obrazuje zestawienie 4.

Zestawienie 4

W oryginale	W przekładzie
Демоническая женщина отличается от женщины обыкновенной прежде всего манерой одеваться.	Kobieta demoniczna różni się od kobiety zwykłej przede wszystkim ubiorem.
Она носит черный бархатный подрясник, цепочку на лбу, браслет на ноге, кольцо с дыркой „для цианистого калия, который ей непременно пришлют в следующий вторник”, стилет за воротником, четки на локте и портрет Оскара Уайльда на левой подвязке.	Nosi czarną aksamitną suknię, łańcuszek na czole, bransoletkę na nodze, pierścionek ze skrytką („dla cyjanku potasu, który jej obiecano przynieść w przyszły wtorek”), sztylecik za kołnierzykiem, paciorki na łokciu i portret Oskara Wilde’a na lewej podwiązce.
Носит она также и обыкновенные предметы дамского туалета, только не на том месте, где им быть полагается.	Nosi także zwykłe części toalety kobiecej, lecz nie tam, gdzie je nosić należy.

Kobietę demoniczną utożsamić można z tym, co nosi: strojami, detalami biżuterii i dodatków (*браслет, воротник, кольцо, подрясник, пояс, серьга, шарф, цепочка, часы, четки* itd.). Strój podkreśla stan emocjonalny bohaterki, co ilustrują następujące przykłady w zestawieniu 5.

Zestawienie 5

W oryginale	W przekładzie
Кавалеру, провожающему ее с бала и ведущему томную беседу об эстетической эротике с точки зрения эротического эстета, она вдруг говорит, вздрагивая всеми перьями на шляпе : – Едем в церковь, дорогой мой, едем в церковь, скорее, скорее, скорее.	Młodzieńcowi, który odprowadza ją z balu i rozprawia namiętnie o erotyce estetycznej z punktu widzenia erotycznego estety, potrafi powiedzieć, zadrżawszy nagle : – Mój drogi! Chodźmy do kościoła, do kościoła, prędeż, prędeż, prędeż!
Она знает, что она проклята, что спасенья нет, и покорно склоняет голову, уткнув нос в меховой шарф .	Wie, że jest przeklęta, że niema (sic!) zbawienia – i chyli pokornie głowę utkwiwszy nos w boa .

Redukcję w przekładzie nazewnictwa elementów ubioru, którą widzimy w pierwszym przykładzie, należy uznać za zabieg niekorzystny w kontekście tematyczno-ideowego aspektu utworu. Inaczej niż w drugim przypadku, w którym tłumacz nie decyduje się na wariant „długi szal z futra”, będący dosłownym ekwiwalentem dla oryginalnego opisu garderoby „меховой шарф”. Proponuje „boa”, budzący skojarzenia z szalem z piór strusich, który w naszej ocenie lepiej obrazuje kontrast stylistyczny, wzmagając tym samym efekt ironiczny oraz komizm sytuacyjny.

Pierwszy z przedstawionych powyżej przykładów wskazuje na jeszcze jeden aspekt, a mianowicie intertekstualności w przekładzie. We fragmencie „вздрагивая всеми перьями на шляпе” możemy doszukiwać się aluzji do wierszy Aleksandra Błoka *Nieznanjoma i W restauracji*, np. „I wiele wieków wierzeniami / Kapelusz o żałobnych piórach...” (tłum. Włodzimierz Słobodnik), której nie uwzględnia wariant przekładu.

Przedstawiony materiał pozwala zatem wysnuć tezę, iż twórczość Teffi stanowi ciekawy materiał badawczy do rozważań w kontekście problemów współczesnego przekładu literackiego, które wymagają pogłębionej analizy zwłaszcza z uwzględnieniem aspektu komunikacyjnej teorii tekstu. Zaistnienie *Kobiety demonicznej* na gruncie translatorskim należałoby utożsamić przede wszystkim z pojęciem stylistycznej adekwatności. Dokonana przez nas próba zestawienia obu tekstów nie określa w sposób jednoznaczny sposobu translokacji poszczególnych elementów tekstu w przekładzie. Ten niewielki, kilkustronicowy utwór jak w soczewce skupia różnorodne problemy, z którymi musi zmierzyć się tłumacz tekstów humorystycznych

początku ubiegłego stulecia. Przedstawiony materiał świadczy o złożoności procesu przekładu związków frazeologicznych, o istocie elementów przekazu artystycznego, takich jak: warunek wewnętrznej spójności oraz koherencji względem tekstu źródłowego, kompetencje literackie polskiego odbiorcy, stylistyka, względy kulturowe, strategia wobec odbiorcy czy kontekst historycznoliteracki.

Bibliografia

- Antologia dawnej noweli rosyjskiej*. 1978. Red. Śliwowski R. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Głuszkowski Piotr. 2016. *Obraz bolszewików w wspomnieniach Tëffi* [Образ большевиков в воспоминаниях Тэффи]. W: *Pisarki rosyjskiej zagranicą – w literaturze, kulturze, korespondencji*. Red. Kozak B., NDiaye I.A. Olsztyn: Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej: 307–317.
- NDiaye Iwona Anna. 2012. *Pod maską Tali... Emigracyjna twórczość Nadzieży Tëffi*. W: *Powrót do Rosji wierszami i prozą. Literatura rosyjskiej emigracji*. Red. Nefagina G. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku: 71–81.
- Nitraur Èlizabet. 1989. „*Žizn' smeetsâ i plačet...*”. *O sud'be i tvorčestve Tëffi*. W: *Tëffi, Nostal'giâ. Rasskazy. Vospominaniâ*. Leningrad: Hudožestvennaâ literatura: 10–11 [Нитраур Элизабет. 1989. „Жизнь смеется и плачет...”. *O судьбе и творчестве Тэффи*. В: Тэффи, *Ностальгия. Рассказы. Воспоминания*. Ленинград: Художественная литература: 10–11].
- Odoevceva Irina. 1989. *Na beregah Seny*. Moskva: Hudožestvennaâ literatura [Одоевцева Ирина. 1989. *На берегах Сены*. Москва: Художественная литература].
- Tëffi. 1913. *Vosem' miniatür*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo M.G. Kornfel'd [Тэффи. 1913. *Восемь миниатюр*. Санкт-Петербург: Издательство М.Г. Корнфельд].
- Tëffi [Buczynska Nadieżda]. 1922. *Kobieta demoniczna*. Tłum. Tuwim J. Seria „Książki Ciekawe”, t. 12. Warszawa: Druk. Z. Sakierskiego.
- Tëffi [Buczynska Nadieżda Aleksandrowna]. 1927. *Dym bez ognia (Opowiadania)*. Tłum. Tuwim J. (przeł. anonim.). Seria „Biblioteka Humoru Towarzystwa Wydawniczego”, t. 4. Warszawa: Wydawnictwo J. Mortkowicza.
- Tëffi. 1922. *Kobieta demoniczna*. Tłum. Tuwim J. Seria „Książki Ciekawe”. Warszawa: Druk. Z. Sakierskiego.
- Tëffi [Buczynska Nadieżda]. 1937. *Damski brydż. Szczęśliwa miłość (dwa skecze)*. Tłum. Rodzyrkowski J. Seria „Biblioteka Teatralna”, nr 13. Lwów: Książnica Polska „Leopolia”.
- Tëffi [Buczynska Nadieżda]. 1937. *Najlepsza przyjaciółka. Zaawansował (dwa skecze)*. Tłum. Rodzyrkowski J. Seria „Biblioteka Teatralna”, nr 14. Lwów: Książnica Polska „Leopolia”.
- Tëffi [Buczynska Nadieżda]. 1938. *Plusquamperfectum (skecz). Walc z przeżyciami (monolog)*. Tłum. Rodzyrkowski J. Seria „Biblioteka Teatralna”, nr 15. Lwów: Książnica Polska „Leopolia”.
- Tëffi. 2010. *Demoničeskâ žensina*, V: Tëffi, *Tekst. Sost., vstup. st. Kalūžnaâ L.S.* Moskva: Izdatel'skij dom Zvonnica-MG: 56–59 [Тэффи. 2010. *Демоническая женщина*, В: Тэффи, *Текст. Сост., vstup. st. Калужная Л.С.* Москва: Издательский дом Звонница-МГ: 56–59].
- Trubilova Elena. 1990. *V poiskah strany Nigde*. V: Tëffi N.A. *Rasskazy*. Sost. Trubilova E. Moskva: Molodaâ gvardiâ [Трубилова Елена. 1990. *В поисках страны Нигде*. В: Тэффи Н.А. *Рассказы*. Сост. Трубилова Е. Москва: Молодая гвардия].
- Woźniak Anna. 2010. *Zenskaja letopis Zinaidy Gippius i Nadieždy Tëffi. Dwie formy mimesis. „Studia Rossica” XX*, t. 2: *Memuarystyka rosyjska i jej konteksty kulturowe*. Warszawa: Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego: 55–67.
- Ziomek Jerzy. 1975. *Kto mówi?* „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” nr 6(24): 54–55.

Summary

Demonic Woman Teffi (1872–1952), translated by Julian Tuwim

This article deals with the specifics of the language and the translational difficulties of Teffi (Nadezhda Lochwicka), one of the most recognized figures of pre-revolutionary Russia, poet, columnist and author of humorous stories.

The author verifies the thesis essence on the material the novel's title from the collection *Demonic woman* and her Polish variant in the translation of Julian Tuwim. Evaluating the choice validity of translator equivalents from the standpoint of the author's individual style, the ideological-theatrical and the stylistic aspects were taken into account.

Key words: Teffi (Nadezhda Lochwicka), Julian Tuwim, demonic woman, literary translation, Russian emigration

Kontakt z Autorką:
anna.ndiaye@uwm.edu.pl

Filip Tołkaczewski

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Okazjonalizmy Wasilija Szukszyna w przekładzie na język polski

Początek szeroko zakrojonych badań nad spuścizną literacką Wasilija Szukszyna przypada na koniec lat 80. i wiąże się z działalnością naukową pracowników Ałtajskiego Uniwersytetu Państwowego w Barnaulu, Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego w Bijsku oraz barnaulskiego Naukowo-Badawczego Centrum-Muzeum W.M. Szukszyna. Do ich najważniejszych osiągnięć należy niewątpliwie opracowanie trzutomowej encyklopedii pt. *Творчество В.М. Шукшина* [por. Чувакин 2004–2007, I–III] oraz słowników pt. *Словарь языка рассказов В.М. Шукшина* [Байрамова, Никишаева 2002–2005, I–III], *Словарь диалектизмов в произведениях В.М. Шукшина* [Воробьева 2002] i *Словарь фразеологизмов в произведениях В.М. Шукшина* [Соловьева 2004]. Prace te – wraz z moskiewskim słownikiem *Словарь языка Василия Шукшина* pióra W.S. Jelistratowa [2001] – przybliżają język pisarza, umożliwiają analizę słownictwa nie tylko pod względem jego rozwarstwienia stylistycznego, lecz także znaczeń przypisywanych przez autora określonym jednostkom leksykalnym. Pozwalają zatem lepiej rozumieć poszczególne wyrazy i całości ponadleksmowe (a przez to – wszystkie teksty pisarza), dają także asumpt do podejmowania wielostronnych badań uzupełniających dotychczasową wiedzę, zwłaszcza w interesującym nas aspekcie translatologicznym. Z przeglądu literatury wynika bowiem, że opracowania monograficzne dotyczące przekładu utworów W. Szukszyna na języki obce są stosunkowo rzadkie [por. Мопару 2000; Марьин 2004], większość publikacji ma natomiast charakter przyczynkowski. Na gruncie polskim uwagę skupia artykuł D. Gierczyńskiej *Z zagadnień przekładu rosyjskiej „prozy wiejskiej” na język polski* [Gierczyńska 1996, 41–47], poświęcony tłumaczeniu gwaryzmów opowiadań *Wsiowi ludzie*, *Rozhasały się konie na polu*, *Bzdrynio* i *Nocne dumania*, praca A. Bednarczyk *Co się działo, zanim „trzeci kur” zapał po polsku?* [Bednarczyk 1997, 169–181], która dotyczy sposobów odtwarzania humoru, czy też artykuł M. Mocarza *Transformacje leksykalne w przekładzie wyrazów kategorii stanu*, oparty na materiale opowiadań *Bezwstydnicy* i *Jesień* [Mocarz 2001, 216–223]. Rozważania zaś nad przekładem wybranych jednostek podstandardowych (na materiale opowiadania *Zrobił na szaro*) zawiera znana praca R. Lewickiego [1986].

Jak wynika z przeglądu literatury, dotychczasowe badania nie obejmują zagadnienia przekładu Szukshynowskich okazjonalizmów, czyli tych jednostek leksykalnych, które są indywidualnymi tworamі autora. Przyczyna tkwi zapewne w tym, że leksyka odautorska przez długi czas pozostawała poza zainteresowaniem szukshynoznawców, również leksykografów – autorów słowników języka pisarza. Z lektury uwag wstępnych do tych opracowań wynika, że do siatek haseł wprowadzono wprawdzie wyrazy i wyrażenia autorskie [por. Елистратов 2001, 8; Воробьева 2002, 11; Байрамова, Никишаева 2002, I, 4–7; Соловьева 2004, 208], ale które jednostki uznano za okazjonalne, nie wiadomo, bo w częściach hasłowych nie zastosowano odpowiednich kwalifikatorów. Z moich obserwacji – opartych na analizie wymienionych słowników – wynika, że grupę przypuszczalnych wyrazów odautorskich (w powieściach i opowiadaniach) tworzy 81 jednostek, w tym 27 okazjonalizmów właściwych, czyli wyrazów o nowej strukturze i znaczeniu (np. *досвиданькатся* ‘mówić do widzenia’, *задвига* ‘zasuwka’, *заполонь* ‘przestrach, popłoch’, *тальянить* ‘grać na taliance (jednorzędowej harmonii)’, 46 okazjonalizmów semantycznych, a więc tych jednostek literackich lub gwarowych, którym autor nadał nowe znaczenia (np. *волачивать* ‘grać na instrumencie’, *волчина* ‘duży silny wilk’, *засвистывать* ‘bawić się, hulać’, *поршень* ‘duża spracowana ręka, dłoń’, *тряпошница* ‘strojnisia, kobieta interesująca się tylko strojami’) i 8 afiksalnych (np. *горбатинка* ‘garbek (na nosie)’, *папиросина* ‘papieros’)¹.

Jak wiadomo, wyraz okazjonalny jest jednostką trudną do przełożenia ze względu na liczne istotne właściwości: 1) nie jest on elementem zasobu leksykalnego języka, 2) jest jednostką mowną, indywidualnym tworem przynależącym do określonego nadawcy, rezultatem jego świadomej działalności w celach uzyskania określonych efektów komunikacji, 3) występuje jednostkowo, ale w określonych celach może być powtarzalny jako cytat, [por. Лыков 1976, 13], 4) jego znaczenie konstytuuje się wyłącznie w danym kontekście, 5) „(...) nigdy nie zatracą swej świeżości i ekspresji” [Pędyczak 1984, 23], 6) nie ma odpowiednika w konwencjonalnej leksykografii dwujęzycznej. Z tych właśnie przyczyn przekład okazjonalizmów wymaga od tłumacza samodzielnego ustalania stosunków ekwiwalencji, stosowania innowacyjnych i nieszablonowych działań [por. Bartwicka 2012, 42], ukierunkowanych na poszukiwanie najlepszych odpowiedników, głównie jednak – ze względu na wskazane wyżej cechy leksyki odautorskiej – przybliżeń przekładowych.

Okazjonalizmy – podobnie jak wyrazy kanoniczne – wyrażają znaczenie denotatywne, wskazując na konkretny przedmiot lub fragment rzeczywistości, oraz pragmatyczne, informując o warunkach jego funkcjonowania w komunikacji społecznej.

¹ Szczegóły przedstawiam w artykule *Индивидуально-авторская лексика в произведениях В.М. Шукшина*, który czeka na recenzję wydawniczą.

Przyjmuje się jednak, że w języku artystycznym główna funkcja okazjonalizmów polega nie tyle na nominacji, ile na ekspresji, bo każde słowo-meteor [Лопатин 1973, 64] „(...) przyczynia się do wzmocnienia siły oddziaływania komunikatu językowego i nadaje mu niepowtarzalną specyfikę (...)” [Pędyczak 1984, 22]. Owa ekspresja – obowiązkowy atrybut wyrazu autorskiego – w procesie tłumaczenia schodzi, jak się wydaje, na dalszy plan, ważniejsze staje się bowiem znaczenie denotatywne, ściśle mówiąc, taki sposób jego odtwarzania, który pomagałby zachowywać w przekładzie niezwykłość tłumaczonej jednostki, uruchamiając zarówno intersubiektywne, jak i indywidualne skojarzenia.

Ponieważ okazjonalizmy Wasilija Szukszyna nie były dotąd analizowane w ramach konfrontacji przekładowej, w niniejszym artykule przedstawię ich polskojęzyczne ekwiwalenty utrwalone w przekładach Ireny Bajkowskiej, Zofii Gadzińskiej, Tadeusza G. Lipszyca, Ewy Niepokólczyckiej, Ireny Piotrowskiej, Barbary Reszko i Anity Tyszkowskiej². Materiał, który stanowią 43 jednostki wyekscerpowane z 23 opowiadań, zaprezentuję w trzech osobnych grupach, odnoszących się do 1) okazjonalizmów strukturalno-semantycznych, 2) okazjonalizmów semantycznych oraz 3) okazjonalizmów afiksalnych.

Znaczenie denotatywne okazjonalizmów podaję na podstawie słowników języka pisarza (przytaczając definicję znaczeniową w postaci oryginalnej, czyli rosyjskojęzycznej), właściwości zaś semantyczno-stylistyczne odpowiedników ustalam na podstawie słowników definicyjnych języka polskiego³.

1. Okazjonalizmy strukturalno-semantyczne

Okazjonalizmy strukturalno-semantyczne mają odpowiedniki przekładowe dwojakiego rodzaju: współnoodmianowe (neutralne) i nacechowane stylistycznie.

Odpowiedniki współnoodmianowe wykazują z jednej strony szerszy zakres znaczeniowy, włączający zakres znaczeniowy wyrazu odautorskiego, co prowadzi do zubożenia informacyjnego tłumaczonego tekstu, por.

подосвиданькаться ‘попрощаться, сказав «до свидания»’ → **pożegnać się** ‘pożegnać kogo, wypowiedzieć słowa, wykonać gest pożegnania’ ∇ „Сергей ни с кем не подосвиданькался... Не пошел со всеми вместе – отделился, пошел один” „Siergiej nie pożegnał się z nikim. Nie wracał w gromadzie, poszedł sam” [Сапожки / Kozaczki 433/130], z drugiej zaś różnią się od okazjonalizmu pod względem semantycznym, por.

² Wykaz źródeł zamieszczam na końcu artykułu.

³ Wykaz słowników zamieszczam na końcu artykułu.

баронка ‘барыня, госпожа’ → **dama** ‘wytworna kobieta’ ∇ „Он не то чтобы обиделся, а захотелось, чтобы этой «баронке» так бы прямо и сказали: «Чем же тут гордиться-то, милая? (...)»” „Nie żeby się obraził, ale zapragnął, żeby tej «damie» ktoś wypalił prosto z mostu: «Czymże tu się pysznić, złociutka? (...)»” [Суд / Sqd 347/125].

W wypadku okazjonalizmów nacechowanych kulturowo odpowiedniki współnoodmianowe zacierają ich istotne konotacje semantyczne, np.

тальянить ‘играть на тальянке’ → **przygrywać** ‘grając na instrumencie muzycznym, towarzyszyć komuś lub czemuś’ ∇ „А время подперло жениться, ну и ходит, дурак, по ночам, «тальянит»” „Przyszła pora na ożenek, no to chodzi, głupi, po nosy i przygrywa” [Думы / Nocne dumania 229/86].

Drugi typ odpowiedników przekładowych stanowią jednostki charakterystyczne dla stylu potocznego w jego najniższym rejestrze (tzw. potoczmy lub kolokwializmy) oraz archaizmy, czyli wyrazy dawne, które już wyszły z użycia.

Część potoczmy oddaje całkowicie znaczenie wyrazów autorskich, por. **дубинистый** ‘глуловатый, пустой’ → **głupawy** ‘nieco głupi, niezbyt mądry’ ∇ „Володька дружит с медсестрой Верой, которая нравится Ване Татусю, но Ваня это скрывает, надеется, что Вера сама заметит гордого Ваню и покинет дубинистого Володьку” „Wołodźka przyjaźni się z pielęgniarką Wierą, która podobna się Wani Tatusiowi, ale Wania kryje się z tym, mając nadzieję, że Wiera sama zauważy dumnego Wanię i porzuci głupawego Wołodźkę” [Крыша над головой / Dach nad głową 332/140].

Inne odpowiedniki potoczne mają węższy zakres znaczeniowy, np.

читушечка ‘чекушка, четвертинка, четверть вина или водки’ → **wódeczka** ‘z sympatią o wódcę’ ∇ „– Хочешь, читушечку тебе возьмем?” „– Chcesz, to wódeczki ci kupię?” [Одни / Samotni 122/111].

Pozostałe kolokwializmy mają odmienne znaczenia denotatywne, np.

пипеточки ‘о красивых вещах’ → **paputki** ‘domowe pantofle, zwykle miękkie, na płaskiej podeszwie’ ∇ „Сергей долго любовался на сапожки, потом пощелкал ногтем по стеклу прилавка, спросил весело: – Это сколько же такие пипеточки стоят?” „Siergiej długo przyglądał się kozaczkom, wreszcie zastukał paznokciem w szkło lady i spytał żartobliwie: – Ile za te paputki?” [Сапожки / Kozaczki 430/125].

Odpowiednik archaiczny, który w analizowanym przekładzie jest wynikiem opcjonalnej transformacji gramatycznej, z jednej strony oddaje całkowicie znaczenie jednostki odautorskiej, z drugiej zaś w pewnym stopniu aktualizuje również taką jej stałą cechą jak niezwykłość [Лыков 1976, 34]; jego użycie wynika bowiem nie z potrzeb pragmatycznych, lecz artystycznych, ma zatem charakter indywidualno-innowacyjny, por.

несдюжливый ‘не сдерживающий эмоций, невыдержанный’ → **nie strzymujący**⁴ (**strzumać** ‘powstrzymać, pohamować’) ∇ „– Не сдюжил... – Опять не сдюжил! Ах ты, господи, – какие ведь мы несдюжливые!” „– Nie strzymałem... – Znowu nie strzymałeś! Och, Panie święty, jacyście to nie strzymujący!” [*Страдания молодого Ваганова / Cierpienia młodego Waganowa* 517/188].

2. Okazjonalizmy semantyczne

Okazjonalizmy semantyczne, których forma zewnętrzna wypływa z wyrazów kodyfikowanych, mają pięć typów odpowiedników: współnoodmianowe, stylistycznie nacechowane, utarte całości wieloelementowe, wyrażenia porównawcze oraz takie, które powstały w wyniku kalkowania struktury okazjonalizmu.

Większość odpowiedników współnoodmianowych nie jest równoważna semantycznie, nie oddaje bowiem znaczenia jednostek okazjonalnych. W planie treści są one zbliżone do wyrazów, na bazie których powstały, co świadczy o tym, że okazjonalny charakter translandów nie został w tym wypadku rozpoznany przez tłumacza, np.

засвистывать ‘околачиваться, гулять, веселиться, развлекаться’ → **podśpiewywać** ‘śpiewać niegłośno, od czasu do czasu (zwykle z radości, zadowolenia, wskutek dobrego humoru)’ ∇ „Эх... работники. Только по клубам засвистывать, подарки отцам мастерить...” „Ech, tacy z was robotnicy... Umiecie tylko w klubach podśpiewywać i ojcom podarki majstrować...” [*В профиль и анфас / Z profilu i anfas* 234/161];

нашибать ‘наворовать’ → **nałapać** ‘wiele lub wystarczająco czegoś złapać, schwytać’ ∇ „Миколай Рогодин – хитрый был мужик, охотник до чужого – и говорит вечером: «Гринька, – говорит, – (...) дуй в деревню, нашибай кур у кого-нибудь (...)»” „Mikołaj Rogodin – chytry taki był chłop, lubił się na cudze połaszczyć – powiada wieczorem: «Grińka, powiada, (...) machnij się do wsi, nałap tam gdzie kur (...)»” [*Земляки / Swojacy* 264/108];

свалиться ‘перевариться (о съеденной пище)’ → **zելzeć** ‘stać się lżejszym, łagodniejszym, mniej intensywnym, mniej ostrym; zmniejszyć się, złagodzić, osłabnąć’ ∇ „Городской старик отпил немного молока (...). – Спасибо. Хорошо поел. (...) – Косить пойдешь? – Нет, обожду маленько. Пусть свалится маленько” „Miastowy starzec wypił trochę mleka (...). – Dzięki. Podjadłem sobie. – (...) – Pójdiesz kosić? – Nie, poczekam jeszcze. Niech kapkę zելzeje” [*Земляки / Swojacy* 262/105];

⁴ Zapis oryginalny.

сороконожки ‘о мелких, суетливых, нетрудолюбивых людях’ → **stonogi** ‘skorupiaki, równonogi, przystosowane do życia lądowego’ ∇ „– Нелей-ка, – попросил старик. Выпил, тоже сплюнул. – Сороконожки, – вдруг зло сказал он. – Суетитесь на земле – туда-сюда, туда-сюда, а толку никакого” „– Nalej! – zwrócił się stary. Wypił, splunął również. – Stonogi! – nagle powiedział ze złością. – Kręcicie się po ziemi tu i tam, tędy i owędy, a sensu w tym nie ma” [*В профиль и анфас / Z profilu i anfas* 234/160–161];

тесать ‘воспитывать, прививать культуру, образовывать, учить’ → **obciosywać** ‘siekierą obrobić drzewo (rzadziej młotem kamień)’ ∇ „– Сознание, сознание... – вздыхала Малышева. – Тесать вас еще и тесать!” „– Wyznania...wzdychała Małyszewa. – Obciosować was jeszcze trzeba, oj obciosować!” [*Бессовестные / Swaty* 396/181]; por. także odpowiednik **ciosać** ∇ „– Świadomość, świadomość... – wzdychała Małyszewa. – Ciosać was jeszcze trzeba a ciosać!” [*Бессовестные / Bezwstydnicy* 396/77];

уговорить ‘разрушить’ → **sprzątnąć** ‘usunąć co z miejsca, na którym nie powinno być i kłaść na właściwym; robić porządek’ ∇ „– Видела, как мы церкву уговорили?” „– Widziałas, jak cerkiew żeśmy gładko sprzątnęli?” [*Крепкий мужик / Łebski chłop* 339/218].

Mimo niezgodności na poziomie sensu odpowiedniki współnoodmianowe są skuteczne – jako element poliptotonu – w odtwarzaniu gry słownej, por.

заготовить ‘зачать ребенка’ → **kupić** ‘nabyć co za pewną cenę, za pewną sumę pieniędzy’ ∇ „Был в этих местах один ухарь. Кожи по краю собирал, заготовитель. Ну, заодно и меня заготовил” „Bywał w tych stronach taki jeden gracki chłop. Jeździł po kraju i skupował skóry – był agentem skupu. No i przy okazji kupił mojej matce mnie” [*Сураз / Znajdek* 353/154].

W kilku wypadkach obserwujemy jednak zgodność semantyczną odpowiednika współnoodmianowego, np. w następujących kontekstach:

патрончик ‘маленькая рюмка, фужерчик’ → **kieliszek** ‘małe naczynie, z którego najczęściej pije się alkohol, zwłaszcza wódkę’ ∇ „Федор хмыкнул с досадой, но пока не стал говорить, достал другой хрустальный патрончик, плеснул в него коньяку” „Fiodor sapnął z oburzeniem, ale na razie nic nie powiedział. Wyciągnął następny kryształowy kieliszek, nalał koniaku” [*Как зайка летал на воздушных шариках / Jak zajączek latał na balonikach* 539/211];

припечатать ‘ударить’ → **trzasnąć** ‘uderzyć gwałtownie, z siłą w co lub czym’ ∇ „Степан крепко припечатал кулак в столешницу” „Stiepan trzasnął z całej мосу pięścią w stół” [*Стенка / Stiopka* 145/30];

разворотить ‘встревожить’ → **poruszyć** ‘wyprowadzić, wytrącić z równowagi’ „Очнулся, качнул рюмочку, приглашая брата, выпил. – Да, – сказал,

– разворотил ты мне душу... А чем, не пойму” „Ocknął się, kiwnął kieliszkiem, zapraszając brata, wypił. – Tak – powiedział – poruszyłeś moją duszę... Ale nie wiem czym” [*Как зайка летал на воздушных шариках / Jak zajaczek latał na balonikach* 541/218].

Brak równoważności semantycznej charakteryzuje również większość odpowiedników stylistycznie nacechowanych, por.

измордовать ‘изучить, проштудировать, внимательно прочитать, вы зубрить’ → **zmordować** ‘wykonać co, dokonać czego z trudem, mordując się’ ∇ „«Прочитаю за лето двадцать книг по искусству, – думал он, – измордую классиков, напишу для себя пьесу из колхозной жизни – вот тогда поглядим»” „«Przeczytam w lecie dwadzieścia ksiązek o sztuce – myślał – zmorduję klasyków, napiszę po prostu dla siebie sztukę z życia kolchozowego, a wtedy zobaczymy»” [*И разыгрались же кони в поле / Rozhasały się konie na polu* 135/5];

поршень ‘о большой, натруженной руке’ → **paluch** ‘zgr. od palec’ ∇ „И полез грязной лапой в белоснежную, нежную... внутрь сапожка. Сергей отнял сапожок. – Куда ты своим поршнем?” „I dalejże pchać łapę w śnieżnobiałe delikatne wnętrze... Siergiej zabrał mu but. – Gdzie pchasz paluchy?” [*Сапожки / Kozaczki* 432/129];

раскорячиться ‘попасть в ситуацию мучительной альтернативы, трудного жизненного выбора, когда человек не способен принять решение’ → **rozkleić się** ‘stracić panowanie nad sobą, stać się słabym, nieodpornym’ ∇ „Это впервые в жизни Ваганов так раскорячился...” „Po raz pierwszy w życiu tak się rozkleił...” [*Страдания молодого Ваганова / Cierpienia młodego Waganowa* 521/195].

W jednym wypadku mamy do czynienia z zastosowaniem odpowiednika o zakresie znaczeniowym niedokładnie pokrywającym się z zakresem znaczeniowym okazjonalizmu, por.

терка ‘некрасивая женщина, вероятно рябая’ → **paskudztwo** ‘obrzydlivość (w znaczeniu fizycznym lub moralnym)’ ∇ „– С лица воду не пить, – резонно отвечает Спирька. – Она – терка, а душевней всех вас” „– Nie to ważne, co na wierzchu – odpowiada całkiem słusznie Spirka. – Paskudztwo, ale lepsza jest od was wszystkich razem” [*Сураз / Znajdek* 350/148].

Pewne przesunięcia semantyczne obserwujemy także w odpowiednikach frazeologicznych i wyrażeniach porównawczych, por.

оттянуть ‘поставить на место кого-л., разделаться с кем-л.’ → **przerobić kogo** ‘postawić kogo w złej, niekorzystnej sytuacji, dać się komu we znaki’ ∇ „Он не слышал, как потом мужики, расходясь от кандидатов, говорили: – Оттянул он его!...” „Nie słyszał już, jak później mężczyźni, rozchodząc się do swoich domów, rozmawiali między sobą: – Ale go przerobił!...” [*Спезал / Zrobił na szaro* 412/147];

спать ‘(о ноге в хорошей обуви) быть в уюте, тепле, находиться в удобном положении, комфорте’ → **być jak w puchu** ▽ „Остороженько запустил руку вовнутрь... «Нога-то в нем спать будет», – подумал радостно” „Ostrożniutko wsunął rękę do środka... «Noga będzie jak w puchu» – pomyślał radośnie” [*Сано-жки / Kozaczki* 431/127].

Pozostałe odpowiedniki frazeologiczne albo pokrywają całkowicie znaczenia okazjonalizmów, por.

фотографировать ‘бить’ → **dać komuś wycisk** ‘robić kogoś’ ▽ „Пашка пригтовился к самому худшему: сейчас она закричит, прибежит ее отец и будет его фотографировать” „Paszka przygotował się na najgorsze – teraz zacznie krzyzczeć, przybiegnie jej ojciec i da mu wycisk, aż drzazgi polecą” [*Класный водитель / Kierowca na medal* 107/31], albo różnią się od nich na poziomie sensu, por.

пузырь ‘о пустом, попусту нервничающем человеке’ → **zawracanie głowy** ‘rzecz nieroważna; bzdura’ ▽ „– O!.. Господи... Пузырь: туда же, куда и люди, – тоска, – издевалась жена Максима, Люда, неласковая, рабочая женщина: она не знала, что такое тоска” „– O, mój Boże... Zawracanie głowy... Jak inni, to i on. – Chandra – szydziła żona Maksyma, Luda, oschła, zapracowana kobieta, która nie wiedziała, co to chandra” [*Верыю! / Wierzę!* 402/96].

Znaczenie denotatywne i właściwości konotacyjne okazjonalizmów semantycznych oddają niewątpliwie te odpowiedniki, które są wynikiem kalkowania ich struktury, por.

сажалка ‘женщина, сажающая людей в тюрьму’ → **wsadzaczk** ▽ „Ты сперва посади!.. Потом уж я буду думать, где мне пригодится, а где не пригодится. Сажалка...” „Najpierw mnie wsadź! ... A potem już ja sam się będę martwić, gdzie mi się przyda, a gdzie nie przyda. Znalazła się... wsadzaczk...” [*Мой зять ukradł машину дров / Mój zięć ukradł samochód drewna* 483/81].

Jeśli chodzi o odpowiedniki okazjonalizmów semantycznych, których forma zewnętrzna wypływa z wyrazów gwarowych, to należą one bądź do słownictwa współnoodmianowego, bądź do słownictwa stylistycznie nacechowanego. Pierwsze oddają znaczenie okazjonalizmu, por.

тряпошница ‘тряпичница, женщина, интересующаяся только нарядами, вещами’ → **strojnisia** ‘kobieta przesadnie strojąca się, przykładająca zbytnią wagę do strojów’ ▽ „– Ничего. У меня, Егор, даже не Баба-яга, – сбавил он в голосе, – у меня нормальная тряпошница, мещанка” „– Nie szkodzi. Moja to nawet nie baba-jaga – Fiodor zniżył głos – moja to zwyczajna strojnisia, mieszcanka” [*Как зайка летал на воздушных шариках / Jak zajaczek latał na balonikach* 541/217], drugie zaś tego znaczenia nie pokrywają, por.

позубатиться ‘повздорить, поругаться’ → **powarczeć** ‘porozmawiać z kimś, okazując złość, lekceważenie, niechęć’ ∇ „Еще немного позубатились и поехали домой” „Powarczeli na siebie jeszcze trochę i pojechali do domu” [*Сапожки / Kozaczki* 433/130].

3. Okazjonalizmy afiksalne

Okazjonalizmy afiksalne mają cztery rodzaje odpowiedników: współnoodmianowe, nacechowane stylistycznie, będące jednostkami ponadleksemowymi oraz takie, które powstały w wyniku opcjonalnej transformacji gramatycznej. Zdecydowaną większość ekwiwalentów charakteryzuje równoważność semantyczna, por.

– jednostki współnoodmianowe: **пискнуться** ‘издать тонкий звук, ударяя о что-л.’ → **stuknąć** ‘wydać charakterystyczny odgłos wskutek uderzenia’ ∇ „Рюмочка пискнулась звонким краешком в гладкий стол и раскололась” „Kieliszek stuknął delikatnym brzegiem w gładki stół i stłukł się” [*Как зайка летал на воздушных шариках / Jak zajączek latał na balonikach* 538/209];

– jednostki stylistycznie nacechowane: **надёргаться** ‘наработаться, переделать много дел’ → **naszarpać się** ‘namozolić się’ ∇ „– Вот так надергаешься за день-то, наорешься, как ты говоришь, – без этого, к сожалению, тоже не обойдешься (...)” „– Naszarpiesz się tak przez cały dzień, nawymyślasz, jak powiedziałeś – bez tego, niestety, też się nie można obyć (...)” [*Как зайка летал на воздушных шариках / Jak zajączek latał na balonikach* 540/213];

петушня ‘петухи’ → **koguciska** ‘kogucisko zgr. od kogut’ ∇ „Петушня орет по селу” „Koguciska drą się po całej wsi (...)” [*В профиль и анфас / Z profilu i anfas* 235/163];

– związki wyrazowe: **одеколонистый** ‘с запахом одеколона’ → **wody kolońskiej** ∇ „И еще уловил Спирька тонкий одеколонистый холодок, исходивший от гладко выбритых щек Сергея Юрьевича” „I poczuł jeszcze leciutki, świeży zapach wody kolońskiej bijący od starannie ogolonych policzków Siergieja Juriewicza” [*Сураз / Znajdek* 355/157];

– odpowiedniki będące wynikiem opcjonalnej transformacji gramatycznej: **горбатинка** ‘горбинка (на носу)’ → **garbaty** ‘mający garb; mający wypukłość, krzywiznę, zgrubienie’ ∇ „– Это... я деньги потерял. – При этом ломаный его нос (кривой, с горбатинкой) из желтого стал красным” „– No, tego... pieniądзем zgubił... – Jego nos (złamany, garbaty) zrobił się purpurowy” [*Микроскоп / Mikroskop* 305/117].

Zaledwie jeden odpowiednik (wspólnoodmianowy) nie pokrywa znaczenia jednostki odautorskiej, por.

переладиться ‘изменить мнение’ → **przeredagować** ‘redagując przerobić, zmienić redakcję czego; zredagować powtórnie, na powo’ ▽ „- Что, у вас доченька заболела? – Заболела. Валентина... – Федор забыл вдруг, как ее отчество. Знал, и забыл. И переладился на ходу: – Валя, отпусти, пожалуйста, мужа, пусть приедет – на два дня!” „- Сóż to, córeczka wam choruje? – Choruje, Walentyno... – Fiodor zapomniiał imienia ojca bratowej. Znał je i nagle zapomniiał. Na oczekaniu przeredagował zdanie: – Walu, proszę cię, puść męża, niech do nas wpadnie na dwa dni!” [*Как зайка летал на воздушных шариках / Jak zajaczek latał na balonikach* 536/202].

W świetle praktyki przekładowej zaświadczonej w 23 tekstach, które wyszły spod pióra 7 znanych tłumaczy, można stwierdzić, że:

- Szukszynowskie wyrazy odautorskie mają w przekładach na język polski odpowiedniki 1) wspólnoodmianowe, 2) potoczne (kolokwialne), 3) należące do słownictwa archaicznego, 4) będące frazeologizmami lub 5) luźnymi związkami wyrazowymi, 6) wyrażeniami porównawczymi, 7) kalkami strukturalnymi oraz 8) takimi formami, które powstały w wyniku opcjonalnej transformacji gramatycznej. Najbardziej powszechne – bo stosowane najczęściej i niezależnie od typu okazjonalizmów – są odpowiedniki wspólnoodmianowe i te, które należą do stylu potocznego w jego najniższym rejestrze;
- pod względem treści znaczeniowej wśród odpowiedników przeważają jednostki nierównoważne semantycznie (ok. 59%). Nieadekwatność semantyczna charakteryzuje głównie ekwiwalenty stosowane do tłumaczenia tych okazjonalizmów, których forma zewnętrzna wypływa z wyrazów kodyfikowanych lub gwarowych. Wynika to zapewne z tego, że tłumacze nie postrzegali podobnych jednostek jako rezultatu indywidualnej działalności W. Szukszyna, utożsamiali je natomiast z wyrazami znanymi, notowanymi w różnorodnych opracowaniach leksykograficznych;
- w wypadku zaś przekazu takiej cechy okazjonalizmów jak ich niezwykłość, stanowił on dla tłumaczy istotny problem. Wydaje się bowiem, że ten obowiązkowy atrybut wyrazów odautorskich udało się odtworzyć jedynie częściowo zaledwie w dwóch wypadkach – w odpowiedniościach **несдюжливый** – **nie strzymujący**⁵ oraz **сажалка** – **wsadzaczka**.

⁵ Zob. przyp. 4.

Bibliografia

Materiały źródłowe

- Šukšin Vasilij Makarovič. 2012. *Polnoe sobranie rasskazov v odnom tome*. Moskwa: Èksmo [Шукшин Василий Макарович. 2012. *Полное собрание рассказов в одном томе*. Москва: Эксмо].
- Szukszyn Wasilij. 1974. *Rozmowy przy jasnym księżycu*. Tłum. Gadzinianka Z., Reszko B. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Szukszyn Wasilij. 1975. *Nocne dumania i inne utwory*. Tłum. Bajkowska I., Reszko B. i in. Warszawa–Moskwa: Czytelnik, Progress.
- Szukszyn Wasilij. 1981. *Jest taki chłopak*. Tłum. Piotrowska I. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Iskry”.
- Szukszyn Wasilij. 1988. *Rozhasały się konie na polu*. Tłum. Lipszyc T.G., Tyszkowska A. i in. Warszawa–Moskwa: „Książka i Wiedza”, „Raduga”.

Źródła leksykograficzne

- Anusiewicz Janusz, Skawiński Jacek. 1996. *Słownik polszczyzny potocznej*. Warszawa–Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bajramova Tamara Fedorovna, Nikišaeva Valeriâ Petrovna. 2002–2005. Вып. I–III. *Slovar' âzyka rasskazov V.M. Šukšina*. Bijsk: Bijskij pedagogičeskij gosudarstvennyj universitet [Байрамова Тамара Федоровна, Никишаева Валерия Петровна. 2002–2005. Вып. I–III. *Словарь языка рассказов В.М. Шукшина*. Бийск: Бийский педагогический государственный университет].
- Czeszewski Maciej. 2006. *Słownik polszczyzny potocznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Elistratov Vladimir Stanislavovič. 2001. *Slovar' âzyka Vasiliâ Šukšina*. Moskwa: Izdatel'stvo „Azbukovnik”, Izdatel'stvo „Russkie slovari” [Елистратов Владимир Станиславович. 2001. *Словарь языка Василия Шукшина*. Москва: Издательство „Азбуконик”, Издательство „Русские словари”].
- Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*. 1994–2005. T. 1–50. Red. Zgólkowa H. Poznań: Wydawnictwo „Kurpisz”.
- Skorupka Stanisław. 1985–1987. T. 1–2. *Słownik frazeologiczny języka polskiego*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”.
- Słownik języka polskiego*. 1958–1968. T. 1–10. Red. Doroszewski W. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, PWN.
- Słownik współczesnego języka polskiego*. 1998. T. 1–2. Red. Dunaj B. Warszawa: Przegląd Reader's Digest.
- Solov'eva Anastasiâ Dmitrievna. 2004. *Slovar' frazeologizmov v proizvedeniâh V.M. Šukšina*. V: Tvorčestvo V.M. Šukšina: Ènciklopedičeskij slovar'-spravočnik. T. I. Red. Čuvakin A.A. Barnaul: Izdatel'stvo AltGU: 207–331 [Соловьева Анастасия Дмитриевна. 2004. *Словарь фразеологизмов в произведениях В.М. Шукшина*. В: Творчество В.М. Шукшина: Энциклопедический словарь-справочник. Т. I. Ред. Чувакин А.А. Барнаул: Издательство АлтГУ: 207–331].
- Vorob'eva Ida Aleksandrovna. 2002. *Slovar' dialektizmov v proizvedeniâh V.M. Šukšina*. Barnaul: Izdatel'stvo AltGU [Воробьева Ида Александровна. 2002. *Словарь диалектизмов в произведениях В.М. Шукшина*. Барнаул: Издательство АлтГУ].

Opracowania

- Bartwicka Halina. 2012. *Kreatywność językowa autorów a proces przekładu*. W: „Przekład – Język – Kultura”. T. III. Red. Lewicki R. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej: 41–48.
- Bednarczyk Anna. 1997. *Co się działo, zanim „trzeci kur” zapiał po polsku?* W: Komizm a przekład. *Studia o przekładzie*. Red. Fast P. Katowice: „Śląsk”: 169–181.

- Gierczyńska Danuta. 1996. *Z zagadnień przekładu rosyjskiej „prozy wiejskiej” na język polski*. „Słupskie Prace Humanistyczne” nr 15a: 41–47.
- Lewicki Roman. 1986. *Przekład wobec zjawisk podstandardowych. Na materiale polskich przekładów współczesnej prozy rosyjskiej*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Lopatin Vladimir Vladimirovič. 1973. *Roždenie slova. Neologizmy i okkazyional'nye obrazovaniâ*. Moskva: Izdatel'stvo „Nauka” [Лопатин Владимир Владимирович. 1973. *Рождение слова. Неологизмы и окказиональные образования*. Москва: Издательство „Наука”].
- Lykov Aleksej Georgievič. 1976. *Sovremennââ russkaâ leksikologiâ (russkoe okkazyional'noe slovo)*. Moskva: „Vysšaâ škola” [Лыков Алексей Георгиевич. 1976. *Современная русская лексикология (русское окказиональное слово)*. Москва: „Высшая школа”].
- Mar'in Dmitrij Vladimirovič. 2004. *Filologičeskij metod predstavleniâ perevoda sekvencii tekstov (na materiale sbornikov perevodov rasskazov V.M. Šukšina V. Shukshin. Stories From a Siberian Village)*. Kemerovo: Kemerovskij gosudarstvennyj universitet [Мар'ин Дмитрий Владимирович. 2004. *Филологический метод представления перевода секвенции текстов (на материале сборников переводов рассказов В.М. Шукшина В. Шукшин. Stories From a Siberian Village)*. Кемерово: Кемеровский государственный университет].
- Mocarz Maria. 2001. *Transformacje leksykalne w przekładzie wyrazów kategorii stanu*. W: *Konfrontacja języków słowiańskich na poziomie leksyki, słowotwórstwa i składni*. Red. Czerwiński P, Borek M. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: 216–223.
- Moraru Mihaela. 2000. *Proza V.M. Šukšina v interpretacii rumynskih perevodčikov*. Buharest: Izdatel'stvo Buharestskogo universiteta [Морару Михаэла. 2000. *Проза В.М. Шукшина в интерпретации румынских переводчиков*. Бухарест: Издательство Бухарестского университета].
- Pędyczak Stefan. 1984. *O rozwoju zasobu frazeologicznego współczesnego języka rosyjskiego*. Warszawa–Wrocław: PWN.
- Tvorčestvo V.M. Šukšina: *Ėnciklopedičeskij slovar'-spravočnik*. 2004–2007. T. I–III. Red. Čuvakin A.A. Barnaul: Izdatel'stvo AltGU [Творчество В.М. Шукшина: *Энциклопедический словарь-справочник*. 2004–2007. Т. I–III. Ред. Чувакин А.А. Барнаул: Издательство АлтГУ].

Summary

Vasily Shukshin's Occasionalisms in Polish Translation

The article is concerned with Shukshin's occasionalisms and their Polish equivalents extracted from translations done by I. Bajkowska, Z. Gadzinianka, T.G. Lipszyc, E. Niepokólczycka, I. Piotrowska, B. Reszko, and A. Tyszkowska. The study material consists of 43 equivalents and is presented in three separate groups referring to structural-and-semantic, semantic as well as affixational occasionalisms. The author claims that the most common translation equivalents are either neutral or colloquial units belonging to the lowest register, for they are the most frequently used regardless of the type of occasionalisms.

Key words: occasionalism, Shukshin's language, translation equivalent, the Russian language, the Polish language

Kontakt z Autorem:
atrn100@gmail.com

Zasady przygotowania materiałów do druku

1. W kwartalniku drukowane są artykuły, recenzje, sprawozdania z konferencji naukowych w językach: białoruskim, rosyjskim, ukraińskim i polskim.

2. Nadesłany tekst może być opublikowany w jednym z pięciu działów: Literaturoznawstwo, Językoznawstwo, Kulturoznawstwo, Przekładoznawstwo, Omówienia, sprawozdania i recenzje.

3. Autor przesyła elektroniczną wersję artykułu na adres mailowy: acta.pol.rut@gmail.com

4. Autor podaje:

- swoje dane kontaktowe (adres pocztowy i internetowy do korespondencji, telefon);
- miejsce zatrudnienia;
- imię i nazwisko osoby weryfikującej stronę językową publikacji, dla której język publikacji jest językiem ojczystym (dotyczy tekstów pisanych w języku obcym);

5. Autor składa oświadczenie, że publikacja nie była wcześniej publikowana oraz wkład poszczególnych autorów w powstawanie publikacji (zob. Oświadczenie);

6. Układ tekstu:

- imię i nazwisko autora (pogrubione, czcionka Times New Roman 12);
 - nazwa jednostki naukowej;
 - tytuł artykułu (pogrubiony, wyśrodkowany, czcionka Times New Roman 12);
 - tekst główny;
 - bibliografia (nazwa pogrubiona, wyśrodkowana, czcionka Times New Roman 12);
 - streszczenie (summary; pogrubione), tytuł artykułu (pogrubiony) i słowa kluczowe (**Key words** – nazwa pogrubiona, dwukropek) w języku angielskim (5 słów – bez pogrubienia, rozdzielonych przecinkami, bez kropki na końcu). Czcionka Times New Roman 12. Streszczenie nie powinno być dłuższe niż połowa strony znormalizowanego wydruku.
 - kontakt z Autorką/Autorem (adres mailowy)
- Objętość artykułu nie powinna przekraczać 12 stron znormalizowanego wydruku, recenzji i innych materiałów – 4 stron maszynopisu formatu A-4.
 - Preferowany edytor tekstu Word.
 - Marginesy każdej kartki wydruku powinny mieć wymiary: górny, dolny, prawy – 25 mm, lewy – 35 mm.
 - Czcionka: Times New Roman, wielkość czcionki – 12; odstęp między wierszami – 1,5.
 - W wydruku dopuszcza się stosowanie wyróżnień, np. kursywę w wyrazach obcych, ale bez podkreślania wyrazów.
 - Kursywą podajemy tytuły cytowanych pozycji zwartych i artykułów (w tekście, bibliografii).
 - W cudzysłów (bez kursywy) ujmujemy w tekście tytuły rozdziałów (powieści i prac naukowych) oraz tytuły czasopism.
 - Wszystkie człony w nazwach czasopism piszemy wielkimi literami (oprócz spójników i przyimków).
 - W tekście polskim stosujemy cudzysłów polski, w tekście rosyjskim stosujemy cudzysłów rosyjski.
 - Cytaty ujmujemy w cudzysłów (bez kursywy), fragmenty opuszczone należy oznaczyć trzema kropkami w nawiasach okrągłych, w takich nawiasach umieszcza się wszystkie odautorskie komentarze. Cytaty przekraczające trzy linijki tekstu wydzielamy wcięciem z lewej strony – 1,25; zmniejszamy czcionkę na 11 Times New Roman, interlinia 1,5.

Dopuszczalne są komentarze w formie przypisów dolnych (czcionka 10 pkt., interlinia pojedyncza).

- W tekście stosujemy półpauzy (np. 1990–2000, s. 10–20) i dywizy (np. polsko-rosyjski).
- Przy zapisie lat stosujemy liczebnik zapisany cyfrą (liczebniki porządkowe z kropką) np. lata 70.
- Przy nazwiskach użytych w tekście po raz pierwszy stosujemy pełny zapis imienia, następnie inicjał.
- Tabele i rysunki powinny być opatrzone opisem oraz źródłem opracowania (np. Tab. 1. Przykłady użycia zwrotów obcojęzycznych. Źródło: opracowanie własne).

Sposoby zapisu przypisów

W roczniku stosujemy jeden rodzaj przypisów. Przypisy zamieszczane są w tekście głównym, (**bez wariantu transliterowanego**) zgodnie z następującą konwencją:

[nazwisko rok wydania, strony], np. [Bartmiński 1999, 105]

[nazwisko rok wydania, tom, strony], np. [Балдаев 1997, I, 45–46]

[tytuł rok wydania, strony], np. [*Słownik biograficzny teatru polskiego...* 1973, 73]

Odwołanie do kilku źródeł

[nazwisko rok wydania, strony; tytuł rok wydania, strony; nazwisko rok wydania, strony], np. [Mościcki 2010, 47; *Słownik biograficzny teatru polskiego...* 1979, 52; Нитраур 1989, 17]

Źródła internetowe

[nazwisko, online], np. [Спиридонова, online]

Sposoby zapisu bibliografii

- Autor sporządza jeden wykaz literatury dla całej pracy (Bibliografia, Bibliography, Bibliografie, Библиография).
- Kolejność pozycji bibliograficznych powinna być alfabetyczna, według nazwisk autorów lub tytułów prac zbiorowych.
- W bibliografii **nie stosujemy numeracji**.
- Pozycje bibliograficzne zapisane cyrylicą powinny posiadać wariant transliterowany zgodnie z PN-ISO 9:2000. Transliteracji dokonujemy automatycznie na stronie <https://www.ushuaia.pl/transliterate/> (należy sprawdzić, czy został wybrany system PN-ISO 9:2000). Po zapisie transliterowanym w nawiasie kwadratowym umieszczamy zapis cyrylicą.

Monografie

Kozak Jolanta. 2009. *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Język – stereotyp – przekład. 2002. Red. Skibińska E., Cieński M. Wrocław: Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne.

Kasack Wolfgang. 1996. *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku: od początku stulecia do roku 1996*. Przekł., oprac., bibliografia pol. i indeks osób Kodzis B. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Kuprin Aleksandr Ivanovič. 1970–1973. *Sobranie sočinenij v devâti tomah*. Moskwa: Izdatel'stvo Hudožestvennaâ Literatura [Куприн Александр Иванович. 1970–1973. *Собрание сочинений в девяти томах*. Москва: Издательство Художественная Литература].

Tolkovyy slovar' russkogoazyka konca XX veka. Ázykovye izmeneniâ. 1998. Red. Sklârevskaâ G.N. Sankt-Peterburg: Folio-Press [*Толковый словарь русского языка конца XX века. Языковые изменения.* 1998. Ред. Скляревская Г.Н. Санкт-Петербург: Фолио-Пресс].

Rozdziały w monografiach

Redaktorów zbiorów należy oznaczyć przed nazwiskiem skrótem w języku zgodnym z publikacją (Red. Eds. Hrsg. Ред.)

Munia Henryka. 2010. *Semantyka nazw własnych w tytułach utworów rosyjskiej prozy wiejskiej.* W: *Literatury i języki wschodniosłowiańskie wobec swego czasu.* Red. Ksenicz A., Łuczyk M. Zielona Góra: Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego: 75–81.

Trubilova Elena. 1997. Tëffi. V: *Literurnaâ ênciklopediâ Russkogo Zarubež'â (1918–1940).* Red. Nikolûkin A. T. 1. Moskva: Rossijskaâ političeskaâ ênciklopediâ: 395–398 [Трубилова Елена. 1997. Тэффи. В: *Литературная энциклопедия Русского Зарубежья (1918–1940).* Ред. Николукин А. Т. 1. Москва: Российская политическая энциклопедия: 395–398].

Artykuły w czasopiśmie

Pietraś Elżbieta. 2007. *Moskiewski konceptualizm – między awangardą a postmodernizmem.* „Acta Neophilologica” nr 9: 131–142.

Łanda Siemion. 1982. *Jak Odyniec redagował „Czaty” Mickiewicza.* Z „Kroniki życia i twórczości Mickiewicza. 1824–1829”. „Pamiętnik Literacki” nr 73, z. 1–2: 225–235.

Publikacje internetowe

Piętkowa Romualda. *Językowy obraz świata i stereotypy a nauczanie języka obcego.* (online) http://sjikp.us.edu.pl/pliki/ksiazki/romualda_pietkowa.pdf (dostęp 3.02.2015).

Tëffi Nadeжда. 2006. *Černyyj iris. Belaâ siren'.* Moskva: Èksmo. (online) <http://ruslit.traumlibrary.net/book/teffy-iris/teffy-iris.html#work006> (dostęp 17.06.2017) [Тэффи Надежда. 2006. *Черный ирис. Белая сирень.* Москва: Эксмо. (online) <http://ruslit.traumlibrary.net/book/teffy-iris/teffy-iris.html#work006> (дostęp 17.06.2017)].

Kodzis Bronislav. 2011. *Dramaturgiâ pervoj volny russkoj êmigracii.* „Novyj Žurnal” № 236. (online) <http://magazines.russ.ru/nj/2011/263/ko20-pr.html> (dostęp 20.06.2017) [Кодзис Бронислав. 2011. *Драматургия первой волны русской эмиграции.* „Новый Журнал” № 236. (online) <http://magazines.russ.ru/nj/2011/263/ko20-pr.html> (дostęp 20.06.2017)].

(online) <https://www.starinnye-noty.ru/pesni-romansy-i-arii/pesenka-o-treh-pažah-vertinskij/> (dostęp 4.06.2017) [(online) <https://www.starinnye-noty.ru/песни-романсы-и-арии/песенка-о-трех-пажах-вертинский/> (дostęp 4.06.2017)].

Prace nie zaopatrzone w wersję elektroniczną oraz nie spełniające wymogów przygotowania prac naukowych do czasopisma „Acta Polono-Ruthenica” nie będą przyjmowane do druku.